

prae
sens

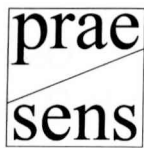
ÖSTERREICH-STUDIEN SZEGED



Endre Hárs / Károly Kókai / Magdolna Orosz (Hg.)

Ringstraßen

Kulturwissenschaftliche
Annäherungen an die
Stadtarchitektur von
Wien, Budapest und Szeged



Ringstraßen

Historisch-geographische Aufnahmen
zur Stadtentwicklung von
Wien, Budapest und Zagreb

von Hans-Joachim Lauth / Martina Orgler

Praesens Verlag

Österreich-Studien Szeged
Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri
Band 12

Ringstraßen

Kulturwissenschaftliche Annäherungen
an die Stadtarchitektur von
Wien, Budapest und Szeged

Herausgegeben von

Endre Hárs / Károly Kókai / Magdolna Orosz

Praesens Verlag

SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001145468



SZTE
KLEBELSBERG KÖNYVTÁR
OSZTRÁK
GYŰJTEMÉNYE

Gedruckt mit Förderung der Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Dieses Buch ist mit finanzieller Unterstützung der Stiftung
Aktion Österreich-Ungarn und des Österreichischen
Kulturforums Budapest zustande gekommen.

osztrák kulturális fórum



Lektorat von Attila Bombitz und Endre Hárs

© Coverbild: Johannes Bouchain

**Bibliografische Information Der Deutschen
Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0923-5

ISSN 1789-1272

© Praesens Verlag
<http://www.praesens.at>
Wien 2016

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

[OK] 8610

Inhalt

Endre Hárs / Károly Kókai / Magdolna Orosz: Zum Geleit	7
Endre Hárs: Urbane Topographien der k. u. k. Monarchie. Über die Praxis des Städtevergleichs	9
Dezső Ekler / Máté Tamáska: Ringstraßen im Vergleich. Varianten auf eine städtebauliche Idee in Wien, Budapest und Szeged	25

Die Gestaltung der Stadt

Julia Rüdiger: Die Wiener Ringstraße. Konkurrenz der Stile in einem disparaten Ensemble	63
Károly Kókai: Die Wiener Ringstraße in der kunsthistorischen Literatur	81
Wilfried Seipel: Das Kunsthistorische Museum in Wien. Ein Gesamtkunstwerk des Historismus und seine Vorgeschichte	92
Johannes Bouchain: Der alternative Ringstraßen-Plan von Adolf Loos. Ein Spaziergang durch ein anderes Wien	109
Richard Schweitzer: Die Wiener Ringstraße ... gibt es ein danach? Fragen zur Zukunft eines Prachtboulevards	121

Schreiben über die Stadt

Andrea Seidler: Wien ohne Pomp und Prunk: die Stadt als Lebensraum im späten 18. Jahrhundert. Zu den Großstadtschriften Josef Pezzls, Joachim Perinets und Joseph Richters	143
Benedek Tóth: Alte und neue Städte: Bauprojekte in Wien und Budapest im Feuilleton des 19. Jahrhunderts	150

Amália Kerekes / Katalin Teller: En passant. Zur minimalistischen Symbolik der Budapester Ringstraße 1916-1920	165
--	-----

Endre Hárs: „Die obdachlose Stadt“. Der Wiederaufbau von Szeged in Kálmán Mikszáths Publizistik	176
---	-----

Stadtliteratur

Detlef Haberland: Ferdinand von Saars poetischer Blick auf die Wiener Ringstraße – Gesellschaftskritik und Konservatismus	197
---	-----

Wolfgang Müller-Funk: Melancholie eines Imperiums. Ferdinand von Saars Konstruktionen von „Neu-Wien“	209
--	-----

Magdolna Orosz: Das Bild der Stadt in Gyula Krúdy's Prosa	221
---	-----

Daniela Finzi: Zwischen Freud'schem ‚Familienroman‘ und Bal'scher „Cultural Analysis“: Edmund de Waals <i>Der Hase mit den Bernsteinaugen</i>	235
---	-----

Krisztina Kovács: The flâneur in Hungarian Literature. Budapest and Szeged in Classic and Contemporary Literary Modernism	249
---	-----

Der Blick auf die Stadt

Peter Plener: 70 Klafter über dem Garten zu Babel. Adalbert Stifter und der Spielraum des Glacis	261
--	-----

Tamás Lénárt: Ringstraße als Perspektive. Stadtplanung und Stadtfotografie in Budapest um die Jahrhundertwende	278
--	-----

Iréen Fári: The Rebuilding of Szeged in Photographs	288
---	-----

Abbildungsverzeichnis	304
-----------------------	-----

Die Autorinnen und Autoren des Bandes	308
---------------------------------------	-----

Zum Geleit

Wien feierte 2015 den „schönsten Boulevard der Welt“¹. Im Rahmen des Jubiläums der Wiener Ringstraße (1865–2015) wurden Ausstellungen eröffnet und kunstvoll gestaltete Ausstellungskataloge veröffentlicht, die die Geschichte der Ringstraße aus den verschiedensten Blickwinkeln nachwirkend erfassen. Zu diesen Neuzugängen trägt der vorliegende Band mit seiner besonderen Perspektive auf das Thema das Seine bei. Das Jubiläum bietet einen ausgezeichneten Anlass, die ehemaligen k. u. k. Städte Budapest und Szeged ebenfalls in Augenschein zu nehmen und ihre historische, künstlerische und literarische Topographie mit dem Blick auf die Kaiserstadt zusammenzuführen. Die Betrachtung der Ringstraßen liegt dabei auf der Hand. Während Budapests Ringstraßen und Boulevards eine Kombination aus ‚spontaner Entwicklung‘ des 18. und 19. Jahrhunderts und bewusster Stadtgestaltung zwischen 1872 und 1906 sind, handelt es sich bei der Ringstraßenarchitektur von Szeged um das Ergebnis eines Großbauprojektes nach der Überflutungskatastrophe von 1879 (fortgeführt über die feierliche Übergabe von 1883 hinaus). Was die drei ‚Metropolen‘ verbindet, sind zeitlich parallel verlaufende urbanistische Großprojekte, die den Charakter der jeweiligen Städte grundlegend veränderten. Was sie trennt, sind die zahlreichen Unterschiede, die sich aus lokalen Besonderheiten ergeben und dadurch zu einer vertieften Zusammenschau führen. Die Stadtkarten lassen sich aufeinander projizieren, wodurch sich die Ansichten einerseits ergänzen bzw. einander beleuchten. Andererseits stellen sie befremdendes Doppelgängertum her.

Der auf Wien und seine k. u. k. monarchischen ‚Doppelungen‘ geworfene Blick verbindet Forscherinnen und Forscher der Stadt- und Kunstgeschichte, der Literatur- und Kulturwissenschaften sowie der Medienwissenschaften miteinander. Diesem Ansatz verpflichtet sind die einzelnen Kapitel nicht nach den drei Städten geordnet, sondern nach den Möglichkeiten und Medien der Stadterfahrung: Auf die Überblicksdarstellungen folgen der Reihe nach Abschnitte zur Architektur- und Kunstgeschichte, zur topographischen Literatur, zur Belletristik und schließlich zur Verbildlichung der Stadt. Die Beiträge bleiben dabei thematisch gar nicht erst bei den historischen Anfängen stehen. So wie das Jubiläumsjahr der Wiener Ringstraße auch von der Gegenwart gehandelt hat, ermitteln die Autoren und Autorinnen des Bandes Konjunktive der Vergangenheit und Alternativen der Zukunft.

Der Sammelband geht aus der Veranstaltung „Wien – Budapest – Szeged. Eine Ringstraßen-Tagung“ hervor, die zwischen 30. September und 2. Oktober 2015 im

1 150 Jahre Ringstraße. Wien jetzt oder nie. Broschüre von WienTourismus 2014. Titelseite

Szegeder Burgmuseum stattgefunden hat. Die Veranstaltung wurde in Zusammenarbeit des Instituts für Germanistik der Universität Szeged mit der Abteilung Finnougristik des Instituts für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Wien, dem Germanistischen Institut der Universität ELTE Budapest, dem Móra Ferenc Museum Szeged, der Österreich-Bibliothek der Universität Szeged und dem Kulturbüro der Universität Szeged organisiert.

Die Herausgeber und die Herausgeberin danken der Stiftung Aktion Österreich-Ungarn und dem Österreichischen Kulturforum Budapest ganz herzlich für die Förderung und die Ermöglichung der Drucklegung.

Szeged / Wien / Budapest, Herbst 2016

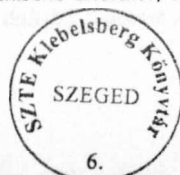
Endre Hárs
Károly Kókai
Magdolna Orosz

Endre Hárs

Urbane Topographien der k. u. k. Monarchie Über die Praxis des Städtevergleichs

Gilt die Stadt als Schauplatz und Erfahrung der Moderne, so gehört der Städtevergleich mit zu deren historisch-symbolischer Raumkonstitution, und dies trifft natürlich erst recht auf die späte Habsburger Monarchie zu. Er stellt eine Routine dar, die historisch einige Ausprägungen erfahren und in der Forschungsgeschichte – spätestens seit den 1980er Jahren – einen eigenen wissenschaftlichen Diskurs entwickelt hat. Auch der vorliegende Band setzt an diesem Punkt an, indem er aus Anlass eines urbanitätshistorischen Jubiläums die Entwicklung der modernen Stadtstruktur mit deren epochalen Spezifika bzw. historischer Symbolik engführt. Insbesondere von der Wien-Budapest-Parallele kann man behaupten, dass sie zum einen einleuchtet, zum anderen bereits erläutert wurde und zum Vorspann eines Rückblicks bedarf.¹ Nicht umsonst wird jedoch diese Parallele hier durch eine dritte Perspektive ergänzt, indem die Stadt Szeged als Beispiel der architektonisch-symbolischen Serialisierung des Großstadtbaus den beiden Metropolen gegenübergestellt wird. Sie dient zur Erweiterung und zugleich zur Prüfung einerseits des monarchischen Stadtkonzepts, andererseits des Städtevergleichs als dessen historische Begleiterscheinung bzw. Konsequenz. Im Zeichen des Dritten gilt es, die historischen Übereinstimmungen und die funktionalen Entsprechungen der – konkreten wie symbolischen – Städteentwicklung genauer unter die Lupe zu nehmen, um den Blick für die urbanen Topographien der k. u. k. Monarchie zu schärfen.

1 Mit weiterführender Literatur zum Städtevergleich bzw. mit Schwerpunkt auf der Kunstgeschichte: Sármány-Parsons, Ilona: Die Moderne in Wien und Budapest. Ein Vergleich. Prolegomena zu einem alten Thema. In: Csúri, Károly / Fónagy, Zoltán / Munz, Volker (Hg.): Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Wien: Praesens 2008 (= Österreich-Studien Szeged, Bd. 3), S. 59–74; als soziologische Untersuchung: Banik-Schweitzer, Renate: Berlin – Wien – Budapest. Zur sozialräumlichen Entwicklung der drei Hauptstädte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Rausch, Wilhelm (Hg.): Die Städte Mitteleuropas im 19. Jahrhundert. Linz / Donau: Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung / Ludwig-Boltzmann-Institut für Stadtgeschichtsforschung 1983, S. 139–154; als literaturhistorischer Ansatz: Szász, Ferenc: Das literarische Leben in Wien und Budapest um die Jahrhundertwende. In: Schwob, Anton / Szendi, Zoltán (Hg.): Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 2000, S. 181–197; Fried István: Ungarische Literatur, Modernität, österreichische Literatur, <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/IFried5.pdf> [12.09.2016].



1. Zwillingstädte pro und contra (Hanáks Leitmetapher)

Der historische Städtevergleich hat, wie alle historischen bzw. historistischen Konstruktionen dieser Art, seine eigene Dynamik. Zum einen lassen sich Epochenspezifika, Ereignisverläufe und Datenerhebungen anführen, die die historischen ‚Parallelaktionen‘ städtischer Entwicklung belegen. Zum anderen müssen Differenzen je nach Anspruch kenntlich gemacht, geordnet oder argumentativ überbrückt werden. Man operiert mit der prinzipiellen Herausforderung jeder Komparatistik, das Unvergleichbare vergleichbar zu machen, und mobilisiert im nächsten Zug – um mit Dirk Baecker zu sprechen – wieder „den Einwand der Unvergleichbarkeit, des Authentischen und Identischen, der es dann um so interessanter macht, jetzt erst recht zu vergleichen“². Im Städtevergleich lassen sich die historischen Übereinstimmungen und die funktionalen Entsprechungen – die ‚homologen‘ und die ‚analogen‘ Entwicklungen, im Sinne des evolutionsbiologischen Vokabulars³ – nur schwer auseinanderhalten, desto schwerer, je moderner, komplexer, ‚unnatürlicher‘ die Stadt wird. Und dennoch liegt die große Versuchung jedes Vergleichs, zur Komplexitätsreduktion, gar zur erfinderischen Wesensschau zu geraten, auch im Städtevergleich als – bis hin zum konkreten touristischen Stadtbesuch zurückverfolgbares – primäres mentales Bedürfnis vor.⁴

Es war wohl Péter Hanák zuerst 1988 (dt. 1992) veröffentlichte, in der englischen Ausgabe von 1998 und in der ungarischen von 1999 erweitert herausgegebene Aufsatzsammlung *Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich. Wien und Budapest um 1900*, die der Wien-Budapest-Parallele auch rückwirkend ein charakteristisches Gepräge verliehen hat.⁵ Die titelgebende Doppelmetapher greift eine Differenz

2 Baecker, Dirk: Gesellschaft als Kultur. In: Ders.: Wozu Kultur? Berlin: Kadmos 2001, S. 44–57, hier S. 47.

3 Im Fall der Homologie handelt es sich um die Übereinstimmung arteigener Merkmale „mit genetischem Zusammenhang“, im Fall der Analogie „ohne genetischen Zusammenhang“. Beispiele für die homologe Entwicklung sind z. B. die Federn der Vögel oder die Behaarung der Säugetiere, für die analoge Entwicklung „die Flugmaschinen von Insekten, Vögeln und Fliegenden Fischen“. Eibl, Karl: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis 2004, S. 359; Der Ringstraßenbau ist ‚historisches Erbe‘, epochenspezifischer Transfer architekturnaler Lösungen zwischen europäischen Städten, aber auch Konsequenz großstädtischer Entwicklung mit jeweils spezifischen und dennoch übergreifenden Lösungen. In dieser Matrix können die je nach Stadt verschiedenen Funktionen von ‚kleinen‘ und ‚großen‘ Ringstraßen, bzw. von Ring- und Ausfallstraßen verortet werden.

4 Die Konstruktion touristischer Räume, schreibt Wöhler, beruht auf der Reduktion der Erscheinungen des konkreten Raums (und dessen konkreter Zeitverhältnisse) zwecks negativer Inbeziehungsetzung zur Heimwelt: „Tourisierte Räume sind entleerte Räume, die durch einen Systemraum der reproduzierbaren Symbole wieder gefüllt werden.“ Wöhler, Karlheinz: *Touristifizierung von Räumen. Kulturwissenschaftliche und soziologische Studien zur Konstruktion von Räumen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 55.

5 Zur erweiterten Fassung vgl. Kiss, László: Hanák Péter „A Kert és a Műhely“ c. kötetéről. Balassi Kiadó. Budapest, 1999. Második, bővített kiadás [Über Péter Hanáks „Der Garten und die

auf, die sich dem Bild der beiden Städte funktional und mental bis in die Gegenwart eingepägt hat, und deren panoramatisch-touristische ‚Phänomenebene‘ in etwa wie folgt charakterisiert wird:

Die Wiener Ringstraße wird in ihrer Länge von Bäumen und von einer Reihe von Parkanlagen gesäumt, das verbaute Stadtgebiet ist von den Hängen des Wienerwaldes über Döbling bis zum Prater von einer grünen Zone umgeben [...]. Das innere Stadtgebiet Pests mit der einzigen Ausnahme des Stadtwäldchens besitzt nur vereinzelt Parkanlagen, Gärten und mit Bäumen bepflanzte Plätze.⁶

Hanák hat als Historiker genug Argumente zur Erklärung dieses ‚Anblicks‘. Sie reichen vom historischen Erbe, dem städtebaulichen ‚Startpaket‘ bis hin zu den asynchronen Entwicklungsphasen der beiden Reichshälften und den unterschiedlichen Dispositionen der Gründerzeit der beiden Hauptstädte. All das ergibt ein Bild, das zwischen Mentalitätsgeschichte und Imagologie schwebend Wien als „Garten“, Budapest als „Werkstatt“, Wien als Stätte träumerisch-scheinhafter Aufenthalte, Budapest als Ort geschäftiger Betriebsamkeit ausweist, wobei die ungarische Titelgebung den Symbolwert der beiden Bezeichnungen durch Großschreibung der Anfangsbuchstaben noch erhöht. Dabei bleibt die argumentative Koppelung von übertragener und konkreter Bedeutung immer greifbar: Wien ist auf der einen Seite „geistige Residenz“ (GW 119), blumenhaft und dekadent wie der Jugendstil, auf der anderen Seite das historisch reale Zentrum des „kraftlosen“ (ebd.) österreichischen Liberalismus und des assimilierten Besitz- und Bildungsbürgertums. Hanák leitet die Parkanlagen von der Barockarchitektur und von deren prestigebedingter Fortführung durch die Bourgeoisie her und konstatiert über das im späteren Verlauf politisch verdrängte liberale Bürgertum, allen voran über die Intelligenz, dass dieser Schicht,

allseits von gewaltigen, undurchschaubaren und unlenkbaren Kräften bedroht, tatsächlich nur die „Sezession“ im weiteren Sinne, der Auszug in den wirklichen Garten ihrer Villa oder in den virtuellen ihrer Seele übrig [geblieben sei], wo sie von der Geborgenheit des klassischen *hortus conclusus*, seiner Kulturflora, der Harmonie einer vor dem Chaos der Außenwelt zu bewahrenden Schönheit und der Illusion der geretteten Autonomie umgeben wurde (GW 122).

Die Metapher der Werkstatt ist ebenfalls zwischen der konkreten Beobachtung und der Übertragung auf die historistische Konstruktion aufgebaut. Budapest lasse sich wegen des späteren Einstiegs in die Moderne durch eine klassizistische und rationalistische

Werkstatt“. Balassi Verlag. Budapest, 1999 Zweite, erweiterte Ausgabe]. In: Korall (Ösz) 2000, S. 170–173, <http://epa.oszk.hu/00400/00414/00001/pdf/recenziok.pdf> [12.09.2016].

- 6 Hanák, Péter: Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich. Wien und Budapest um 1900. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1992, S. 13; im Folgenden mit der Sigle GW abgekürzt. – Hanáks Vergleich vernachlässigt die Budaer Seite mit deren Berglandschaft als etwaige Entsprechung zum Wienerwald. Vgl. hierzu den weiter unten vorzustellenden Vergleichsversuch von Máté Tamáska.

Stadtarchitektur und durch den nationalistischen Willen zur „bewußten *Gestaltung einer Hauptstadt*“ (GW 24, Herv. i. O.) charakterisieren. Im städtebaulichen und -verwalterischen Konzept von Budapest greife die moderne Großstadt durch: die „gedrängte Bebauung“, die „Unzulänglichkeit der Raumgestaltung“ (GW 34) und das Problem des Wohnens der breiteren Massen – für Hanák ein Anlass zu spannenden Analysen des Sozialgefüges Budapester Mietshäuser.⁷ Die im Kontrast zu Wien modellierte Parallelaktion von Liberalen und Intellektuellen als Stadtbewohnern gestaltet sich hier nun als Gegenstück zum sezessionistischen Wiener Rückzug und mündet zum einen in soziales Engagement – exemplarisch gültig für die Literatur⁸ – zum anderen in die für die ungarische Hauptstadt charakteristische Nutzung der Schauplätze städtischer Öffentlichkeit: „Auch diese Intellektuellen gingen manchmal ins Stadtwäldchen oder in die Ofener Berge spazieren, doch ihr wirkliches Heim, ihr Büro und ihre Werkstatt war und blieb die Redaktion und das Café.“ (GW 15) Und wiederum: „In Wien wurde die moderne Politologie durch eine subjektive, relativistische Philosophie ersetzt, in Budapest aber durch eine positivistische Soziologie begründet.“ (GW 136) Insofern erweist sich Budapest für Hanák statt verträumt utopistisch, statt geräumig kontaktnah.

Angesichts dieser Differenzen hebt Hanák selbst stellenweise hervor, dass der „kulturelle Vergleich Wiens und Budapests am *Fin de siècle* [...] eher negative Parallelen zutage[fördert]“ (GW 135) und reflektiert auf den eigenen Ansatz, indem er die Frage stellt:

Kann man einen Garten mit einer Werkstatt vergleichen? Ein solcher Vergleich ist höchst problematisch, weil es nicht besonders erfolgsversprechend scheint, in einer stets von Menschen wimmelnden, belebten Redaktion exotische Blumen, das heißt die Wiener Erlebnisse und Themen, zu suchen. [...] Eins kann jedoch durch einen Vergleich erschlossen werden: der Unterschied in gesellschaftlicher Bindung und Orientierung. (GW 132-133)

Insofern erweisen sich die rekonstruierten urbanen ‚Parallelaktionen‘ von Wien und Budapest als differentiell und dennoch als gegenseitig determiniert. Differentiell, weil sie historisch-politische und kulturelle Einzelentwicklungen bezeichnen, mit der Konsequenz, dass – nostalgiekritisch und dann wieder nostalgisch – die radikale Heterogenität des politischen und kulturellen Lebens der k. u. k. Monarchie erwiesen wird.⁹ Und ge-

7 Beinahe utopistisch heißt es: „Das Wohnen im Budapester Mietshaus hatte einen eher kollektiven, sein Alltagsleben einen intensiveren gemeinschaftlichen Charakter als in den westlichen Hauptstädten.“ S. 36; Vgl. Hanák, Péter (Hg.): *Bürgerliche Wohnkultur des Fin de Siècle* in Ungarn. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1994.

8 Vgl. GW, S. 137ff.

9 „Jahrhundertwende. *Fin de siècle*. Nostalgische Worte in unseren Tagen. Lieblich-melancholische Reminiszenzen. [...] Wer würde wohl beim Aussprechen des Wortes *Fin de siècle* an zunehmende Funktionsstörungen eines in Auflösung begriffenen Reiches, an parlamentarische Anarchie, wiederholte Regierungskrisen und an blutige Massendemonstrationen denken?“ (GW 101).

genseitig determiniert, weil als Grundlage bzw. zur Konstatierung dieser Differenz die Zusammenhörigkeit der beiden kulturellen Städte und in höherem Maßstab der beiden Reichshälften vorausgeschickt wird. Soll heißen: Interessant oder relevant wird der Garten erst in Bezug auf die Werkstatt und *vice versa*.

Im *principium differentiationis* der Doppelmetapher erweist sich die Donaumonarchie dennoch auch als ein politisch-kulturelles Gebilde, dessen Eigenart auf einem grundlegenden Spannungsverhältnis, wenn man will, auf einem *principium individuationis* beruht. Dies wird in Hanáks Beitrag über das Jubiläumsjahr 1898 nochmals veranschaulicht. Denn hier werden „der ungarische März“ (50-jähriges Jubiläum der Revolution von 1848) und „der österreichische Dezember“ (50-jähriges Jubiläum der Thronbesteigung des Kaisers) nicht lediglich ‚kalendarisch‘ zusammengeführt, sondern durch Darstellung der ungarischen parlamentarischen Diskussionen und der kaiserlichen Beschlüsse auch in ihrem Zusammenhang als Konsequenz der gedoppelten politischen Geschichte beleuchtet. Insofern ist die Phänomenalität von „Parallelaktionen“ neben dem Blick des Historikers (oder eben des Literaten) auch der historischen Konstellation geschuldet. Die Parallelaktion als Charakteristikum der k. u. k.-Zeit und die Spannung der Doppelmetaphorik ist, statt nur konzeptionell bedingt, auch imperial strukturiert. Wenn Hanák im Untertitel des titelgebenden Beitrags vom „Rätsel des späten Goldenen Zeitalters“ (GW 117) spricht, ist das, was sich als rätselhaft erweist, die Nostalgie, jedoch nicht das Zeitalter selbst.¹⁰

2. Der Wettstreit der Nationen (Moravánszky)

Hanáks konnotativen Bildinhalten des Schönen (Garten) und des Alltäglichen (Werkstatt) kann der Architekturhistoriker Ákos Moravánszky einiges entgegenhalten. Unter anderem entdeckt er in den nationalkulturellen Bestrebungen der ungarischen Architektur der späten Monarchie-Zeit Selbstprofilierungen, die den reichspolitischen Wertrelativismus bzw. Rationalismus der österreichischen Architektur zu überbieten versuchen – ein Ergebnis, das z. B. Moravánszkys Vergleich der Postsparkassen Otto Wagners (1906) und Ödön Lechners (1901) erbringt: „While Austrian national identity remained largely undefined –

10 Vgl. Fried, István / Kelemen, Zoltán (Hg.): „Azok a szép(?) napok...“. Tanulmányok a Monarchia irodalmairól [Jene schönen(?) Tage... Studien zu den Literaturen der Monarchie]. Szeged: Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Philosophische Fakultät der Universität Szeged 1996; Fried, István (Hg.): Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőkben [Osztrák-magyar-kelet-közép-európai összefüggések [Österreichisch-ungarische Moderne in den glücklichen(?) Friedenszeiten. Österreichisch-ungarisch-ost-mitteuropäische Zusammenhänge]. Szeged: Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft, Philosophische Fakultät der Universität Szeged 2001.

those attempting to distinguish between Germanness and Austrianness preferred the term »mentality« – Hungary propagated the concept of a nation based on a shared language and culture.¹¹ In der Folge seien, so Moravánszky, nationalkulturelle Bestrebungen – nicht nur in Ungarn – stärker an der Wiederbelebung der traditionellen bis volkskulturellen Formsprache orientiert gewesen; und sie hätten dadurch mehr und auch künstlerisch Markanteres, als die liberale Reichsidee je vermochte, hervorgebracht. Insofern wird hier der Blick mitten im ‚geschäftigen‘ Budapest auf ein blumenreich-organisches Bau- und Stilkonzept als Gegenstück zu jenen Grünflächen des Gartens Wien gelenkt.

In Moravánszky's Beiträgen zur architektur- und kunsthistorischen Komparatistik kann man gut verfolgen, wie aus der Dissertation von 1983 umfassende Darstellungen, wie z. B. *Die Architektur der Donaumonarchie* (1988, dt. 1988) hervorgehen, um schließlich im zuerst für den englischsprachigen Raum geschriebenen *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture 1867–1918* (1998, ung. 1998) auch konzeptuell ausgebaut und mit ideologiekritischem Theoriedesign komplettiert zu werden. Ausgangspunkt ist dabei die Überzeugung, dass die Stadt immer auch „Political Monument“ (CV 25) ist, wobei sie in dieser Eigenschaft nicht nur den Willen der Machthaber repräsentiert, sondern auch komplexe Situationen wiedergibt. Diesbezüglich hält Moravánszky Carl E. Schorskes berühmter Analyse der Ringstraße als Repräsentationsprojekt des dritten Standes die politische Dichte des Gesamtanblicks des Wiener Stadtzentrums entgegen:

The Ringstrasse is often interpreted as a continous circular space, dominating the isolated buildings that have no coherent relationship to each other. However, the optical connections between the buildings across the Ringstrasse were a key consideration for the planners. [...] Some of the buildings, such as the Karlskirche, the Technical University, the palaces of the aristocracy, and even the Votivkirche, existed before the execution of the Ringstrasse, and the visual connection with the imperial castle across the glacis determined their location. (CV 33)¹²

Die Ringstraße erscheint in diesen Ausführungen als „a universalist utopia of harmony, enabling the synchronic existence of the values of different social groups“ (CV 30), als Medium eines Kräfteverhältnisses – als der Ort, an dem einander widerstrebende Machtansprüche ausgehandelt werden.

Dieselbe Betrachtungsweise wendet Moravánszky auch auf den Städtevergleich an. Er behauptet mit dem Konzept der „competing visions“, dass in der architekturellen

11 Moravánszky, Ákos: *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*. Cambridge, et al: The MIT Press 1998, S. 19; im Folgenden mit der Sigle CV abgekürzt.

12 Vgl. Schorske, Carl E.: *Die Ringstrasse, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt*. In: Ders.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther. München / Zürich: Piper 1994, S. 23–109.

Entwicklung der späten Donaumonarchie nationalkulturelle und ‚traditionsresistente‘ Architekturkonzepte einander gegenüberstehen. Weit über das Postsparkassen-Beispiel und gar erst über die Wien-Budapest-Achse hinaus werden hierfür monarchieweit Beispiele städtischer Entwicklung und Konzepte von Architekten verschiedener k. u. k. monarchischer Nationen angeführt. Moravánszky interpretiert das komplexe Spiel von architektonischen Übertragungen und Abweichungen – mit Hinweis auf das zeitgenössische Verständnis von „battle of styles“ (CV 63)¹³ – als Wettstreit, der nicht auf nationalistischen Antagonismus, sondern auf modernistischen Agonismus hinausläuft. Die einzelnen Stil- und Stadtkonzepte, die miteinander korrespondierenden Parallelbauten zielen demzufolge darauf ab, sich durch Zeitgemäßheit, just durch ‚Modernität‘ ein Überleben zu sichern. Insofern sei, so Moravánszky, jede noch so anachronistische historistische Lösung posthistorisch gemeint und auf eine zukunftsbezogene konstruktive Wiederverwendung im Dienst politisch-nationalkultureller Anliegen ausgerichtet. Eine These, auf die in Bezug auf Szeged zurückzukommen sein wird.

In diesem Sinne nimmt Moravánszky seine Vergleichsanalysen vor und belegt überzeugend, auf welche Art und Weise z. B. die Andrassy-Straße, die monumentale Radialstraße Budapests in den 1890er Jahren mit Nationalismus versetzte Wiener-Ringstraßen-Funktionen übernimmt.¹⁴ Denn bei aller Differenz ist in der städtischen Entwicklung immer auch ein verwirrendes Doppelgängertum – das Gefühl des Selben und doch ganz Anderen – dabei. Die Konkurrenz der Stile, der einzelnen Bauten und die Praxis des Städtevergleichs sei in diesem Sinne immer schon postimperial. Kein Wunder, wenn Moravánszky gleich zu Beginn seines Buches auch die Frage stellt, ob sich die „competing visions“ auch nach dem Zerfall der Donaumonarchie aufrechterhalten – eine Frage, die im weiteren Verlauf des Buches – und in Moravánszkys *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940* (1988) – wie von selbst ihren nostalgischen Sinn verliert.¹⁵

13 Vgl. auch CV, S. 97: „The selection of style according to the different tasks served emphasized the idea of social inequality, since history itself produced the diversity of styles. The battle between and inequality of styles found an interesting parallel in Darwin’s theory of natural selection.“

14 CV, S. 46ff; Gleichmaßen untersucht er in Zagrebs ehemaliger Umgestaltung, „how the idea of the Ringstrasse was transferred into an entirely different urban situation, without the original functional premises“. S. 43.

15 Ebd., S. 2: „The question that interests me is the role that the competing visions of early modernism continued to play in Central Europe between the wars.“ Vgl. Moravánszky, Ákos: *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*. Salzburg: Residenz 1988.

3. Visualisierung (Ausstellungskataloge)

Kunstalben und Ausstellungskataloge können das ‚Verführerische‘ des städtischen Doppelgängertums gleichsam direkt vor Augen führen. Ihr intermediales Grundkonzept ist der mal wirkungsverstärkenden, mal irreführenden Selbstverständlichkeit des Visuellen verpflichtet, wobei sich Ausstellungskataloge auch als Begleit- und Erinnerungsmedien komplex gedachter musealer Rezeption verstehen. Der Städtevergleich bietet dabei – auf der Sammelleidenschaft des touristischen Blickes basierend – ein spannendes Buchkonzept. Das von Katalin Jalsovszky und Emőke Tomsics herausgegebene Album *K. u. K. Kaiserliches Wien. Königliches Budapest. Photographien um die Jahrhundertwende* (1996, ung. 1996) beruht auf der Idee, durch „Parallelschau“ verwandter Lokaltäten, Bauten und Szenen „jenen hohen Grad der Ähnlichkeit“ zu präsentieren, „der dem Wiener Bürger auf den Straßen Budapests – und natürlich auch umgekehrt – ein regelrechtes Déjà-vu bescherte“¹⁶. Wenngleich auch die Unterschiede betont werden, wirken hier die aus Parallelfotografien und historischen Begleittexten zusammengestellten Doppelseiten tatsächlich suggestiv. Entsprechend instrumentalisiert Péter Hanák seine Forschungsergebnisse im Vorwort des Bandes dahingehend, dass die Gesamtargumentation – mit Schwerpunkt auf dem Musik- und „nicht-ideologischen, nicht-politischen“¹⁷ bürgerlichen Alltagsleben – auf Parallelitäten, „Unterhaltung“ und nostalgische Zusammenschau hinausläuft. Mit allen diesen – zugegebenen – ‚Verschönerungen‘ repräsentiert das Album gleichsam den Nullpunkt, von dem im Hinblick auf den Vergleich von Budapest und Wien die kritischen Analysen abzuheben und zu dem sie, geführt durch den im Thema sich verbergenden Zwang der Wiederholung unwillkürlich zurückzukehren versuchen.

Diese kritische Richtung schlägt der von Máté Tamáska herausgegebene Ausstellungskatalog *Donaumetropolen. Wien – Budapest Stadträume der Gründerzeit* (2015) ein, der zum einen dem Konzept der Parallelschau verwandter Anblicke des Stadtkörpers folgt, diese zum anderen durch Kommentare „feiner Unterschiede“¹⁸ der „Erinnerungsorte der gründerzeitlichen Urbanisierung“ ergänzt und relativiert. Tamáska erläutert im einzelnen, welche bauhistorischen und funktionalen Differenzen die beiden Städte

16 Jalsovszky, Katalin / Tomsics, Emőke: *K. u. K. Kaiserliches Wien. Königliches Budapest. Photographien um die Jahrhundertwende Wien*. Mit einem Vorwort von Péter Hanák. Wien: Brandstätter 1996. Umschlagtext.

17 Jalsovszky, Katalin / Tomsics, Emőke: *K. u. K. császári Bécs, királyi Budapest. Fotográfia a századforduló idejéből*. Hanák Péter előszavával. Budapest: Brandstätter/ Képzőművészeti 1996, S. 15.

18 Tamáska, Máté: *Donaumetropolen. Wien – Budapest: Stadträume der Gründerzeit / Tér és Társadalom a dunai metropoliszokban: Bécs és Budapest a dualizmus korában*. Salzburg / Wien: Mury Salzmann 2015, S. 8.

aufweisen, was z. B. bezüglich der Ringstraßen von Wien und Budapest zum Ergebnis führt, dass Lage, Größenordnung und soziale Rolle im Vergleich von Wiener Ring bzw. Gürtel und Budapester Kiskörút [Kleiner Ring], Nagykörút [Großer Ring] bzw. Andrassy-Straße auseinanderdriften. So weit, dass sogar die konstitutive Rolle der jeweils spezifischen Flusslage mit berücksichtigt wird: „Hauptstraße Wiens ist der Ring, in Budapest ist es die Donau“ – heißt es pointiert,¹⁹ was umso verblüffender klingt, als das Bandkonzept selbst vom Bild der Donau als „einheitsstiftende[m] Element Mitteleuropas“²⁰ ausgeht. Lehrreich ist im Bild- und Textmaterial auch die Reflexion darauf, dass das, was sich dem Betrachter der Folgegenerationen als Ganzes anbietet, für Zeitgenossen oft Erfahrung langwieriger Entstehungsprozesse war:

Im Nachhinein zeigt sich die komplette Jahrhundertwende im Stadtbild so als handle es sich um eine architektonische Schöpfung, die einem einheitlichen Konzept folgte. Den Bewohnern jener Zeit mag dies allerdings anders vorgekommen sein. Ihr Alltag beinhaltete tägliche Baustellen, leere Flächen und das Wirrarr der zu entfernenden Straßen.²¹

Dem Medium der Fotografie verpflichtet folgen beide genannten Bildbände dem Prinzip „Stadt als belebter Raum“²²: Erst recht interessant werden diese Dokumentationen durch Bildmaterialien, die im „aktionalen Raummodus“²³ zum einen den Alltag und die Aktivitäten der Stadtbewohner (Straßenszenen, habituelle Lokalitäten, Feste und besondere Events) präsentieren, zum anderen die ‚Kehrseiten‘ der Stadt (Baustellen, Außenbezirke) vor Augen führen.

Im Konzept grundsätzlich studienbezogen ist der von Wilfried Seipel (Kunsthistorisches Museum Wien) herausgegebene und mehrheitlich Beiträge von ungarischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern enthaltende Ausstellungskatalog *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde* (2003). Einleitend zu den zahlreichen Einzelbeiträgen zur Kunst- und Baugeschichte wird der Wandel der beiden Hauptstädte um die Jahrhundertwende auf eine Art und Weise umrissen, die das Doppelgängertum grundlegend relativiert. In diesem Sinne bezeichnet András Gerő den Städte-

19 Das konkrete Gegenstück zum übertragenen Sinn dieser Aussage bilden Ferenc Reitters Pläne zur Donauregulierung bei Pest. Reitter hat 1865 vorgeschlagen, einen flachen Pester Seitenarm der Donau durch ein Kanalprojekt mit Schleusen durch die Stadt zu führen. Der Kanal hätte in etwa der Wegführung des späteren Großen Rings entsprochen. Vgl. Reitter, Ferenc: A pesti Duna-csatorna s a hozzá kapcsolt minden remények valósítására alkalmas utak és módokról [Über den Pester Donau-Kanal und die Arten und Weisen der Erfüllung aller mit ihm verbundenen Hoffnungen]. Pest: Emich 1866.

20 Tamáska 2015, S. 7.

21 Ebd., S.81.

22 Warnke, Ingo H.: Die Stadt als Erfahrungsraum und Linguistische Landschaft. In: Hofmann, Wilhelm (Hg.): Stadt als Erfahrungsraum der Politik. Beiträge zur kulturellen Konstruktion urbaner Politik. Berlin: LIT 2011, S. 343–363, hier S. 348.

23 Ebd.

vergleich ‚Wien-Budapest um 1900‘ als eine seit den 1960er Jahren aufgekommene und heute „im Verfall begriffene – Mythologie“ und meint, „beide Städte [seien] in anderen Systemen zu interpretieren, und sie haben sich selbst auch jeweils anders verstanden“²⁴. Die unterschiedlichen Entwicklungen beschreibt Gerő in seinem zweiten ‚Thesensatz‘ z. B. wie folgt: „Wien hat sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein fremdenfeindliches, antisemitisches, Budapest hingegen ein politisches Gesicht aufgesetzt“²⁵ – wodurch die gängige These von der zeitlichen Verspätung Budapests überschrieben und zur (in der Tradition der Stadtkonkurrenz für die ungarische Hauptstadt positiv auswertbaren) historischen Eigenart erklärt wird. Damit im Einklang steuert Gábor Gyáni, Autor zahlreicher Budapest-Studien, einem Bild der ungarischen Hauptstadt entgegen, das etwa in John Lukács’ berühmter Budapest-Monographie geschaffen wurde,²⁶ und beschreibt stattdessen den „eigenartigen Budapester Kontext“, der – repräsentiert durch verschiedene Intellektuellenkreise – in der „Symbiose“²⁷ von Soziologie und Ästhetizismus besteht. Der Kreis der Gegenargumente wird geschlossen und – der Natur der Sache gemäß – wieder radikal geöffnet durch Moritz Csákys Thesen über die Pluralität der Monarchie und besonders der Großstädte der Monarchie – eine Wiederfindung von Parallelen qua Dekonstruktion von althergebrachten Identitätsvorstellungen,²⁸ die in Csákys späterem *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa* (2010) facettenreich und auch Budapest miteinbeziehend weiterentwickelt wird.²⁹

Und dennoch wird das Verführerische, gar Zwingende des Städtevergleichs – stellenweise bzw. dank dem umfassenden Bandkonzept – auch in *Zeit des Aufbruchs* deutlich. Zum Abschluss ihres langen einleitenden Überblicksbeitrags schreibt Katalin Földi-Dózsa:

Wie war letzten Endes das Verhältnis zwischen Wien und Budapest? [...] Tatsache ist, daß Wien seit Jahrhunderten Reichshauptstadt und kulturelles Zentrum der Region war. Mit gutem Recht konnte es glauben, daß Budapest kein Konkurrent, höchstens eine Lokalerscheinung, etwas Individuelles [...] sei, maximal ein Nachahmer und der kleine Bruder Wiens. Budapest hingegen sträubte sich berechtigterweise gegen diese Verallgemeinerung und wollte aufzeigen, daß es unabhängig sei, über eigene

24 Gerő, András: Zwei Städte – zwei Sätze. Wien und Budapest zur Jahrhundertwende. In: *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*. Kunsthistorisches Museum 10. Februar bis 22. April 2003. Hg. von Wilfried Seipel. Wien / Milano: Kunsthistorisches Museum Wien / Skira editore 2003, S. 35–41, hier S. 40.

25 Ebd., S. 38.

26 Lukacs, John: *Ungarn in Europa. Budapest um die Jahrhundertwende* (1989). Aus dem Amerikanischen von Renate Schein / Gerwin Zohlen. Berlin: Siedler 1990.

27 Gyáni, Gábor: *Verschwendische Vielfalt: Die „Werkstatt“ Budapest*. In: Seipel 2003, S. 43–49, hier S. 45; mit dem stadtspezifischen Lebens- und Erfahrungsraum beschäftigt sich auch Gyánis englischsprachige Budapest-Monographie: *Identity and the Urban Experience: Fin-de-Siècle Budapest*. Transl. by Thomas J. DeKornfeld. New York: Columbia University Press 2004.

28 Csáky, Moritz: *Österreich-Ungarn. Eine kulturhistorische Annäherung*. In: Seipel 2003, S. 51–59.

29 Csáky, Moritz: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010.

Beziehungen verfüge und daß sein Vorbild eher München oder Paris als Wien sein könne. Und es war in der Tat der große Bruder, den es zu besiegen, zu überflügeln galt, gegen dessen Überlegenheit auf fast allen Gebieten des Lebens man anzukämpfen versuchte.³⁰

Die Personifizierung der Städte relativiert hier den Gedanken der Differenz – Wien und Budapest werden doch noch ‚verschwistert‘ – und lenkt die Aufmerksamkeit auf dasjenige Diskursfeld, auf dem auch Städte zu Akteuren werden können und die Praxis des Städtevergleichs sich erst recht als Erfindung etabliert.

4. Der Städtevergleich als Fiktion

Fragt man im vorliegenden Kontext nach den Bedingungen und den Spielarten der ‚Erfindung der Stadt‘, so stößt man zunächst einmal auf Forschungsfragen, die sich auf Zeugen-schaft und Verschriftlichung, auf die historischen Erfahrungen des Urbanen durch Literaten im weitesten Sinne richten. Repräsentativ ist diese Perspektive im von Dalma Török und dem Literaturmuseum Petöfi herausgegebenen Ausstellungskatalog *Wien – Mantel der Träume. Ungarische Schriftsteller erleben Wien 1873–1936* (2011) dargestellt. Hier erkennt man, dass die Textwerdung privater Schicksalswege, die Dokumentation individueller Befindlichkeiten und nicht zuletzt: die einzelnen Textwelten von Autoren ein weiteres und auch freieres Feld für die Wahrnehmung der Stadt eröffnen als die – objektive Urteile anstrebende und häufig verfehlende – historistische Vergleichsperspektive es sonst erlaubt. In diesem Sinne kommt es hier weniger auf die biographischen Marginalien und Miszellen bzw. auf die Frage an, ob und unter welchen Umständen sich ein ungarischer Intellektueller in Wien aufgehalten und es mit seiner Heimatstadt verglichen hat, als darauf, als welches Element sich diese Erfahrung in seine symbolische Welt einfügt. Sobald Wien oder Budapest zum literarischen Schauplatz, zum Motiv, zum Sujet werden, ändert sich die Fragestellung und ersetzt die Beweisführung durch Ausführung. Im genannten Band wird diese Einsicht biographisch gehandhabt: Im Zentrum stehen kürzere oder längere historische Aufenthalte in der Stadt und deren Reflexion; dennoch sind im „Die Stadt als Artefactum“³¹ überschriebenen einleitenden Teil Textauszüge in Kombination mit bildlicher und graphischer Gestaltung auf eine Art und Weise zusammengestellt, dass sie einen aufschlussreichen Eindruck von der ‚Macht der Vertextung‘ vermitteln.

30 Földi-Dózsa, Katalin: Die Zeit des Aufbruchs. In: Seipel 2003, S. 21–33, hier S. 31; auch Gergely spricht vom „Konkurrenzkampf zwischen den Städten“. Gergely, András: Wien und Budapest in der österreichisch-ungarischen Monarchie. In: Seipel 2003, S. 135–141, hier S. 139; vgl. auch Gerö 2003, S. 38.

31 Török, Dalma / Literaturmuseum Petöfi (Hg.): *Wien – Mantel der Träume. Ungarische Schriftsteller erleben Wien (1873–1936)*. Budapest: Literaturmuseum Petöfi 2011, S. 6–60.

Die differenziellen Effekte der textuellen Breite – es handelt sich um Briefe, Feuilletons, autobiographische und literarische Schriften – beleuchten nämlich auch die konstruktive oder fiktionale ‚Kehrseite‘ des sich wissenschaftlich gebenden Städtevergleichs – die Scheinbarkeit von dessen erfahrungsweltlicher Plausibilität. Die Rede von der ‚Stadt als Text‘ hat sich in den *urban studies* schon seit längerem etabliert, und auch in der Architektur redet man von „Stadttextur“³². Mit kulturwissenschaftlichem Konstruktivismus lässt sich das im engeren Sinne Literarische also durchaus entgrenzen und auf diskurs- und fachfremde Bereiche übertragen. In diesem Kontext kann selbst der Städtevergleich als solcher ‚rehabilitiert‘ und als genau das untersucht werden, als was er gleich zu Beginn bezeichnet wurde: als Diskurs. Nur wird dann dieser nicht auf die Stadt-, die Architektur- oder die Kunstgeschichte beschränkt, sondern auf den städtischen *discursus* des erfahrenden-schreibenden Subjekts als literarischen Topographen bezogen. Unter dieser Voraussetzung erhalten literarische Texte,³³ Feuilletons³⁴ und anderweitige Dokumente (Programmschriften und Studien von Stadtplanern)³⁵ den ihnen angemessenen Stellenwert im Forschungskontext der strukturellen – ‚homologen‘ und / oder ‚analogen‘ – Entwicklung der hier untersuchten Städte.

Der Konstruktivismus der Kulturwissenschaften erstreckt sich allerdings nicht nur auf die Schriftmedien.³⁶ Spätestens seit dem „iconic turn“³⁷ haben auch Bilder ihre Offensichtlichkeit verloren und werden analytisch in ihrer Wirklichkeitsgestaltung wahrgenommen. Den daraus folgenden Konsequenzen kann sich erst recht der Städtevergleich nicht entziehen. So rückt in den oben besprochenen Ausstellungskatalogen

32 „Stadttextur lesen heißt, die Stadt als Text verstehen. Der Planer, Städtebauer und Architekt muß daher seine Stadt immer wieder neu redigieren, sie auf orthographische Fehler durchgehen, ihr an einigen Stellen neue Kapitel hinzufügen, an anderen Stellen etwas kürzen, den Text unter den gesellschaftlichen und politischen Leitbildern lesen, ohne ihn aber komplett neu schreiben zu dürfen.“ Stimmann, Hans: Die Textur der Stadt. Der Beitrag Deutschlands bei der Architekturbiennale in Venedig: Berlins Innenstadtgeschichte von 1940 bis heute. In: Foyer 3 (2000), S. 23, zit. nach Zitzlsperger, Ulrike: ZeitGeschichten: Die Berliner Übergangsjahre. Zur Verortung der Stadt nach der Mauer. Bern: Peter Lang 2007, S. 78; zum literaturwissenschaftlichen Ansatz vgl. Mahler, Andreas: Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Ders. (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination. Heidelberg: Winter 1999, S. 11–36.

33 Vgl. die Beiträge von Daniela Finzi, Wolfgang Müller-Funk, Detlef Haberland und Magdolna Orosz im vorliegenden Band.

34 Vgl. die Beiträge von Endre Hárs, Amália Kerekes, Peter Plener, Andrea Seidler, Katalin Teller und Benedek Tóth im vorliegenden Band.

35 Vgl. die Beiträge von Johannes Bouchain, Károly Kókai, Julia Rüdiger und Wilfried Seipel im vorliegenden Band.

36 Vgl. Suitner, Johannes: Cultural Imagineering. A first encounter. In: Ders.: Imagineering Cultural Vienna. On the Semiotic Regulation of Vienna's Culture-led Urban Transformation. Bielefeld: Transcript 2015, S. 7–38.

37 Vgl. Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 329–380.

das dialogische Verhältnis von Bildern in den Mittelpunkt: Der Blick des Lesers muss wandern, damit die (täuschende) Ähnlichkeit festgestellt, die Differenz je nachdem heruntergespielt oder hervorgekehrt wird. Auch Texte, die in einem Band wie dem vorliegenden versammelt und der Stadt gewidmet sind, dürfen die sinnlich-mediale Komplexität ihres Gegenstandes nicht außer Acht lassen. Sie müssen bestrebt sein, die Bilder ‚mitreden‘ zu lassen, sei es als Dokument und Bildbeilage, sei es als ‚Bildtexturen‘, die nachweisbar die ihnen eigene Stadt erschaffen.³⁸

5. Verglichen mit dem Dritten ... (Anmerkungen zu Szeged)

Die Monarchie-Forschung hat es im Städtevergleich nicht bei der spezifischen Budapest-Wien-Parallele belassen. Moravánszkys Untersuchungen zur Architektur der k. u. k. Monarchie waren immer auf ein viel breiteres Spektrum architektur- und kunsthistorisch relevanter Städte der Donaumonarchie ausgerichtet.³⁹ Auch andernorts begegnet zum einen die Warnung vor einer Kaprizierung auf die politisch führenden Nationen Österreich-Ungarns,⁴⁰ zum anderen der Hinweis auf die vielen Hauptstädte der Monarchie.⁴¹ Im von Iskra Iveljić herausgegebenen Band *The Entangled Histories of Vienna, Zagreb and Budapest (18th–20th Century)* (2015) wird das Untersuchungsfeld moderner großstädtischer Entwicklung auf dem Gebiet der (ehemaligen) Doppelmonarchie durch Zagreb erweitert und der Städtevergleich – wegweisend auch für vorliegenden Band – durch ein Drittes ergänzt. Der stadthistorische erste Teil des Bandes – Moritz Csákys Beitrag über zentraleuropäische Charakteristika der Städte der Region,⁴² Catherine Horels Aufsatz „Wie Budapest zur ungarischen Hauptstadt wurde: Multikulturalismus und Nationalbewusstsein, 1825–1914“⁴³ sowie der Beitrag „Zagreb, Peripherie

38 Vgl. die bildbezogenen Beiträge von Johannes Bouchain, Irén Fári, Peter Plener, Tamás Lénárt und Richard Schweitzer im vorliegenden Band.

39 „Looking at the urban transformations in Central European cities such as Budapest, Prague, Zagreb, and Ljubljana from the late nineteenth to the mid-twentieth century, we notice similarities and also significant differences. The similarities are rather obvious.“ Moravánszky 1998, S. 54.

40 Vgl. z. B. Simonek, Stefan: Möglichkeiten und Grenzen postkolonialistischer Literaturtheorie aus slawistischer Sicht. In: Feichtinger, Johannes / Prutsch, Ursula / Csáky, Moritz (Hg.): Habsburg postkolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis. Innsbruck u. a.: Studien Verlag 2003, S. 129–139, hier S. 130.

41 Vgl. Gergely 2003, S. 138.

42 Csáky, Moritz: Die zentraleuropäische Stadt in der Moderne. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. In: Iveljić, Iskra (Hg.): *The Entangled Histories of Vienna, Zagreb and Budapest (18th–20th Century)* / Verflechtungsgeschichte: Wien, Zagreb und Budapest (18.–20. Jahrhundert). Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences. University in Zagreb 2015, S. 11–38.

43 Horel, Catherine: Wie Budapest zur ungarischen Hauptstadt wurde: Multikulturalismus und Nationalbewusstsein, 1825–1914. In: Iveljić 2015, S. 39–58.

und Zentrum: Die Stadt des 19. Jahrhunderts aus einer anderen Perspektive“ von Filip Šimetin Šegvić – ist vorwiegend auf gesellschaftshistorische Fragestellungen ausgelegt. Dennoch greift der letztgenannte Beitrag auch drei weitere Perspektiven auf. Erstens wird die historische Rolle Zagrebs im Kontext des politisch-kulturellen Machtgefälles der Doppelmonarchie ausgewertet und als Hauptstadt (Zentrum) einer Peripherie in der Beziehung zu Wien und Budapest analysiert. Zweitens verbindet Šegvić die Beschreibung des politischen Rollenwandels mit der Stadtwerdung, aufschlussreich insbesondere in Bezug auf das Zusammenspiel politischer und architektonischer Repräsentanz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Drittens wird der zeitgenössische Stadtdiskurs in Feuilleton und Reiseliteratur – den Städtevergleich miteingerechnet – dargestellt. Dadurch wird die historische Analyse durch den Aspekt der medialen Repräsentation der Stadtwahrnehmung ergänzt und auch komplettiert.⁴⁴

Im vorliegenden Band wird „die Metropole der Tiefebene“⁴⁵, die Stadt Szeged (Szegegin) im Komitat Csongrád (Tschongrad) mit den beiden Hauptstädten Wien und Budapest in Beziehung gesetzt. Damit wird den Wiener und Budapester Bauprojekten, die – bei aller Radikalität – immer noch auf die historisch gewachsene Stadt zurückgriffen, ein stadtgeschichtlicher Neuanfang, der Wiederaufbau und die komplette Neugestaltung der durch die Flusskatastrophe von 1879 zerstörten Stadt gegenübergestellt.⁴⁶

In dieser Konstellation ist weniger die Größe und die politische Rolle von Relevanz, als die Umsetzung eines ‚bewährten‘ – wenngleich in den Vorgängerstädten in den 1880er Jahren noch weitaus nicht abgeschlossenen – Stadtkonzepts im lokalen Umfeld. Der Beitrag der Geschichte Szegeds zur Geschichte der mitteleuropäischen Ringstraßen und wiederum zum Wien-Budapest-Vergleich besteht einerseits in der – durch vorliegende historische Stadtsubstanzen ungehinderten – radikalen Realisierung des Ringstraßenmodells,⁴⁷ andererseits in dessen ‚Serialisierung‘. Mag das Ringstraßenkon-

44 Šegvić, Filip Šimetin: Zagreb, Peripherie und Zentrum: Die Stadt des 19. Jahrhunderts aus einer anderen Perspektive. In: Iveljić 2015, S. 59–93.

45 Enyedy, Lukács: Szeged újjászületéséről [Über die Wiedergeburt von Szeged] (1883), zit nach: Kulinyi, Zsigmond: Szeged új [sic!] kora. A város újabb története (1879–1899) és leírása [Die neue Zeit von Szeged. Die neuere Geschichte (1879–1899) und Beschreibung der Stadt]. Szeged: Szeged szab. kir. város közönsége 1901, S. 191.

46 Lajos Lechner, leitender Ingenieur des Wiederaufbaus fängt seinen späteren Fachbericht über die Stadtrekonstruktion mit den Worten an: „Es geschieht selten, dass eine Stadt, mit fertiger [sic!] Bewohnerschaft, in verhältnismäßig kurzer Zeit, von Grund auf neu errichtet, d. h. während des Baus auch neu geordnet wird. Selbst die neue Welt kann hierfür kaum Beispiele bieten, denn die neuen Städte werden daselbst – sozusagen im voraus – gebaut, damit neue Bewohner dahin gelockt werden können. Deshalb lobe ich mein Schicksal, dass mir [...] eine solche Aufgabe zuteil wurde.“ Lechner, Lajos: Szeged újja építése [Der Wiederaufbau von Szeged]. Szeged: Csongrád Megyei Urbanisztikai Egyesület 2002, Vorrede. (Faksimile der Ausgabe von 1891); Übersetzungen aus dem Ungarischen, soweit nicht anders verzeichnet, von mir. E.H.

47 Natürlich musste man auch in Szeged auf die historische Substanz der Stadt zurückgreifen und dabei lokale Spezifika berücksichtigen. Dennoch sind Maßnahmen, wie der komplette Abriss



László Kiss, Das winterliche Szeged

zept für Szeged im monarchieweiten Vergleich zu groß angelegt gewesen sein, so kann man doch an diesem Beispiel das Konzept an sich – die Ringstraße unter gleichsam experimentellen Bedingungen – beobachten. Insofern wird der Städtevergleich am Beispiel Szegeds als eines ‚Ringstraßen-Doubles‘ statt nur historisch auch spekulativ.⁴⁸ Er führt zur Frage, inwiefern der moderne Stadtbau – bestehend aus einem Netz von Ring- und Ausfallstraßen bzw. Prachtbauten – das Großstädtische garantiert. Auch ermöglicht er einen neuen Blick auf Wien und Budapest: Die Idee der Serialisierung nimmt diesen ihre – gerade in Jubiläumsjahren gleichsam zum blinden Fleck werdende – Einmaligkeit.

Von einem extensiven Städtevergleich wie im Falle Wiens und Budapests kann man im Falle Szegeds jedenfalls nicht reden. Die Literatur über die Stadt beließ es bei der Betonung dessen, dass mit dem Wiederaufbau die einmalige Chance genutzt wurde, aus einer Handels- und „Bauernstadt“⁴⁹ eine europäische Großstadt zu erschaffen. Der dritte Band der *Geschichte Szegeds* (1991) widmet den diesbezüglichen Zahlen ein

der Burg und die Neuparzellierung der Innenstadt beispiellose Eingriffe. Vgl. die Beiträge von Máté Tamáska und Irén Fári im vorliegenden Band.

48 Der überzogene Wille zur Nachfolge schlägt sich architektur- und stadthistorisch in den lokalen Dysfunktionalitäten des Ringstraßenmodells nieder. Vgl. die Beiträge von Máté Tamáska und Irén Fári im vorliegenden Band.

49 Vgl. Szabó 1929, Bd. I, S. 95.

gesondertes Kapitel. Unter dem Titel „Urbanistische Entwicklung. Szegeds Stand und Rang unter den ungarischen Städten“ liefert Zoltán Nagy Statistiken, die belegen, wie die Stadt infolge des Wiederaufbaus zur zweitgrößten Ungarns geworden ist.⁵⁰ Nichtsdestotrotz erläutert er auch die im weiteren Geschichtsverlauf hinderlichen Faktoren des Wiederaufbaus, um schließlich die Jahrhundertwende-Spezifika der Stadt und damit die Vergleichsgrundlage mit den führenden Städten Ungarns und der Doppelmonarchie kunsthistorisch in der Sezession zu finden:

Die Stadt erweiterte [...] seine führende Rolle unter den Städten der Tiefebene. Mit ihrer Bevölkerungszahl, mit ihrem Institutionensystem, mit ihren all das aufnehmenden Palästen, Mietspalästen, Wohnhäusern und mit dem guten Niveau ihrer öffentlichen Werke hat sie ihren zweiten Platz unter den Städten Ungarns gestärkt. Sie wurde zu einer ‚Stadt der Paläste‘.⁵¹

Stadtbildlich ist Szeged nach wie vor der Stunde Null der Flusskatastrophe und des Wiederaufbaus verpflichtet. So wie der Große Ring Denkmal europäischer Solidarität ist,⁵² ist auch die Stadt selbst bauhistorisches Denkmal (Mittel-)Europas. Anlass genug, um ihr im vorliegenden Band eine neue Rolle im doppelmonarchischen Städtevergleich zuzuweisen.

50 Gaál, Endre (Hg.): Szeged története [Geschichte Szegeds]. Bd. 3/1. Szeged: Somogyi Könyvtár 1991, S. 209–218, hier S. 212. (= Szeged története, Bde. 1–5, 1983–2010, Hg. von Gyula Kristó)

51 Ebd., S. 217–218.

52 Im Sommer 1880 hat man die einzelnen Abschnitte des Großen Rings zu Ehren der Hilfe leistenden Staaten nach deren Hauptstädten benannt. So entstanden der Wiener, der Berliner, der Londoner, der Pariser, der Brüsseler und Römische Ring. (Nach dem Zweiten Weltkrieg kam der Moskauer Ring dazu. Insgesamt dreizehn Staaten haben seinerzeit je nachdem auf staatliche oder Privatinitiativen höhere Summen gespendet). Vgl. Szabó 1929, Bd.3, S. 118–127; Péter, László: Moszkvai körút [Moskauer Ring]. In: Ders.: Mindenkor csak feléd nézek, Szeged. Válogatott írások [Immer Dir zugewandt, Szeged. Ausgewählte Schriften]. Szeged: Bába és Társai 2001, S. 31–32.

Ringstraßen im Vergleich

Varianten auf eine städtebauliche Idee in Wien, Budapest und Szeged

Die Parallelen zwischen den Ringstraßen im Wien und im Budapest des 19. Jahrhunderts scheinen eindeutig zu sein.¹ Ebenfalls unstrittig ist jedoch, dass die ‚zweite Hauptstadt‘ der Monarchie tatsächlich die zweite blieb, sowohl hinsichtlich ihres politischen Gewichts als auch hinsichtlich ihrer Urbanisierungsentwicklung.² Die Einwohnerzahl Wiens betrug vor dem ersten Weltkrieg über zwei Millionen, während Budapest (mit dem heutigen Gebiet gerechnet) nur über eine Million Einwohner hatte. In Wien waren sechs bedeutende Kopfbahnhöfe gebaut worden (Ost-, West-, Süd- und Nordbahnhof, Franz Josef Bahnhof, Aspernbahnhof), in Budapest drei (Keleti [Ost-], Nyugati [West-] und Déli pályaudvar [Südbahnhof]). Noch offensichtlicher ist der Unterschied, wenn wir die Größenordnung des urbanen Stadtbildes vergleichen. „Misst man [...] die Urbanisierung Budapests mit europäischem Maßstab, fällt eher die Schnelligkeit, der angestregte Komplex des Aufschließens oder Einholens ins Auge, das Wachstum in fieberhaftem Takt, in dem so viel Äußerlichkeit lag“³, stellt Péter Hanák beim Vergleich von

- 1 Einige Grundthesen dieses Aufsatzes siehe auch in: Tamáska, Máté: Donaumetropolen. Wien Budapest. Stadträume der Gründerzeit. Salzburg: Mury Salzmann 2015. Kapitel: Ringstraßen anstelle von Befestigungswällen; die Forschungsaktivitäten der Autoren wurden in den letzten Jahren durch Kurzstipendien der Stiftung Aktion Österreich-Ungarn und des Balassi-Instituts (CH Wien) unterstützt.
- 2 Vgl. Melinz, Gerhard / Zimmermann, Susan (Hg.): Wien – Prag – Budapest: Urbanisierung, Kommunalpolitik, gesellschaftliche Konflikte. Wien: Promeradia 1996; Csendes, Péter / Sipos András (Hg.): Budapest und Wien. Technischer Fortschritt und Urbaner Aufschwung im 19. Jahrhundert. Budapest / Wien: Archiv der Hauptstadt Budapest 2003; Seipel, Wilfried (Hg.): Zeit des Aufbruchs: Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien 2003; Jalsovszky, Katalin / Tomsics, Emőke (Hg.): K. u. K. Kaiserliches Wien, königliches Budapest: Photographien. Wien / Budapest: Christian Brandstätter Verlag / Képzőművészeti Kiadó 1996; Csúri, Károly / Fónagy, Zoltán / Munz, Volker (Hg.): Kulturtransfer und kulturelle Identität: Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Wien: Praesens 2008 (= Österreich-Studien Szeged, Bd. 3); Hanák, Péter: A város polgára. Tematikus szám Hanák Péter írásaiból [Der Bürger der Stadt. Thematisches Heft mit Schriften von Péter Hanák]. In: Budapesti Negyed 22 (1998); Hanák, Péter: The Garden and the Workshop: Essays on the Cultural History of Vienna and Budapest. New Jersey: Princeton University Press 1999; Hanák, Péter: A Ringstrasse és a Nagykörút: Bécs és Budapest városfejlődésének összehasonlítása [Die Ringstraße und der Nagykörút. Vergleich der Stadtentwicklung von Wien und Budapest]. In: Világosság 26 (1985), S. 74–80.
- 3 Hanák, Péter: Polgárosodás és urbanizáció. Bécs és Budapest városfejlődése a 19. században [Verbürgerlichung und Urbanisierung. Die Stadtentwicklung von Wien und Budapest im 19. Jahrhundert]. In: Budapesti Negyed 22 (1998), S. 61–110. Zitat aus der Webausgabe ohne Seitenangabe, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00017/061-110.html> [01.08.2016].

Wien und Budapest fest. Obwohl die Mietshäuserzone rings um den Keleti pályaudvar vom Volksmund „Chicago“ getauft wurde, blieb die Stadt im Ganzen eher provinziell.⁴ Teilweise innerhalb, mehr noch jedoch unmittelbar außerhalb der Stadtgrenzen wurden Dutzende von ebenerdigen Siedlungen ländlichen Charakters gebaut.⁵ In Wien hingegen entstand eine ausgedehnte Zone mit Mietshäusern. Im Zusammenhang mit der seit den 1970er Jahren aktuell gewordenen Restaurierung dieser letzteren schreibt Elisabeth Lichtenberger: „Das potentielle Wiener Stadterneuerungsgebiet zählt rund 40.000 Häuser, das Budapester Stadtrehabilitationsgebiet nur wenig mehr als 6.600.“⁶ Noch augenscheinlicher ist der Unterschied in der Größenordnung, wenn man einen Blick auf die dritte Stadt, auf Szeged, wirft.⁷ Die Einwohnerzahl von Szeged lag 1910 knapp über 100.000.⁸ Die Stadt verfügte zwar bereits seit 1857 über eine Eisenbahnanbindung, aber gerade ihr Platz im Eisenbahnnetz kennzeichnet ihre tatsächliche Position. Während Wien das Zentrum des Eisenbahnnetzes des gesamten Reiches und Budapest dasjenige der Verbindungen des sich formierenden Nationalstaates bildete, stellte Szeged nur einen unter mehreren regionalen Knotenpunkten dar, und nicht eben den bedeutendsten.⁹

Die Rolle der Ringstraßen in den drei Städten musste allein schon wegen der Unterschiede in der Entwicklung der Städte verschieden sein. Dennoch ist die Wahrnehmung berechtigt, dass die drei Städte beim Blick auf die Karte wie Ebenbilder voneinander erscheinen. Hebt man die Ringstraßen aus der Stadtstruktur heraus und stellt den Wiener Ring, den Budapester Nagykörút [Großer Ring] und die Szegeder Große Ringstraße nebeneinander, stimmt im Wesentlichen sogar ihre Länge überein. Unbestreitbar ist auch, dass man unabhängig von den Unterschieden in der Größenordnung beim Spaziergang auf den Ringstraßen Punkte und Anblicke findet, die beinahe austauschbar sind, beispielsweise

4 Valló, Judit: Képzelt Csikágó [Eingebildetes Chicago]. Budapest: Erzsébetvárosi Önkormányzat 2013.

5 Überblick über die spezielle Urbanisierung von Budapest: Ekler, Dezső: Az elfelejtett övezet: másképpen szemlélve a várost és a társadalmat 2. rész [Die vergessene Zone: Stadt und Gesellschaft anders betrachtet. 2. Teil]. In: Építész Közlöny Műhely 228 (2013), S. 18–24; Gyáni, Gábor: Identity and the Urban Experience: Fin-de-Siècle Budapest. New York: Columbia University Press 2004.

6 Lichtenberger, Elisabeth / Cséfalvay, Zoltán / Paal, Michaela: Stadtverfall und Stadterneuerung in Budapest. Vor der politischen Trendwende und heute. Wien: Verlag der ÖAW 1994, S. 115.

7 Vgl. Granasztói, Pál: Budapest et Szeged, deux villes hongroises caractéristiques de l'urbanisme de la fin du siècle [sic!] dernier. In: Acta Historiae Artium. Tomus XVI (1970), S. 105–127.

8 Sármany-Parsons, Ilona: Rathausbauten in Ungarn um die Jahrhundertwende. In: Haas, Hans / Steckl, Hannes (Hg.): Bürgertum in der Habsburgermonarchie: Bürgerliche Selbstdarstellung. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1995 (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie, Bd. 4), S. 99–116, hier S. 113.

9 Vgl. Frisnyák, Zsuzsanna: The Centrally Planned Economy and Railways in Hungary. In: Roth, Ralf / Jacolin, Henry (Hg.): Eastern European Railways in Transition: Nineteenth to Twenty-first Centuries. Aldershot / Hants / Burlington: Ashgate 2013, S. 171–182; Bachinger, Karl: Das Verkehrswesen. In: Rumpler, Helmut / Urbanitsch, Peter (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Bd. I, Wien: ÖAW 1973, S. 279–322.

die pavillonartige Anordnung einzelner repräsentativer öffentlicher Gebäude, andernorts die geschlossenen Platzfassaden oder die städtischen Straßen- und Eisenbahnen, die die Raumwahrnehmung lenken.¹⁰ Es ist üblich, Budapest ‚ein kleines Wien‘ und Szeged ‚ein kleines Budapest‘ zu nennen. Offensichtlich ist auch, dass die Ringstraßen eine entscheidende Rolle für die Identität der drei Städte spielen, es ließe sich auch sagen, dass die Ringstraßen die Anstrengungen des Urbanisierungszeitalters, der ‚Friedenszeit‘ von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg, komprimiert repräsentieren.¹¹ Der Wiener Ring ist ebenso zum Begriff geworden wie der Budapester Nagykörút – zugegeben mit völlig unterschiedlichem Inhalt. Und die Ringstraßen von Szeged sind Stadtsymbole, tragende Elemente der bei der Neuplanung von 1879 entstandenen Musterstadt.

Es ist eindeutig, dass der Vergleich der Ringstraßen der drei Städte gerade durch die Unterschiede lehrreich sein kann, die hinter den oberflächlichen Übereinstimmungen aufscheinen. Die Aufdeckung dieser Unterschiede bietet zugleich die Möglichkeit, sich dem allgemeinen Inhalt der „Ringstraße des 19. Jahrhunderts“ als städtebaulicher Erscheinung zu nähern. Dazu bietet der erste Teil dieses Aufsatzes einen kurzen Überblick über die historische Herausbildung des Ringstraßensystems der drei Städte zwischen 1858 und 1914. Im anschließenden zweiten Teil wird versucht, um drei Schwerpunkte gruppiert einen tatsächlichen Vergleich vorzunehmen. Der erste Aspekt ist die Dynamik des Stadtwachstums, der zweite das Verhältnis zwischen den Ringstraßen und der Macht, und der dritte betrachtet die Ringstraßen als neue Dimension der Mobilität.

1. Die Baugeschichte der Ringstraßen

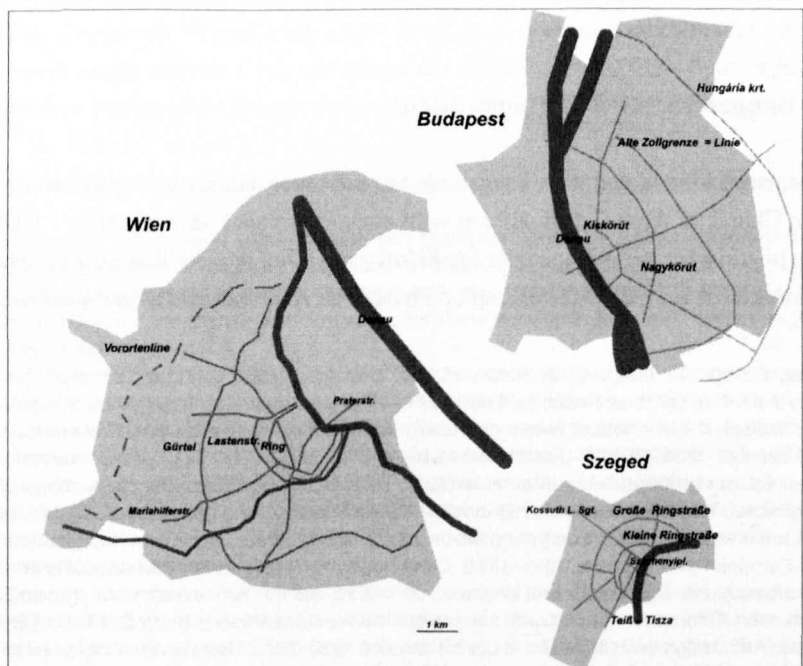
Zunächst ist zu klären, wie viele Ringstraßen in den drei Städten zu vergleichen sind, und welchen Charakter diese haben. Hierzu wird ein – wenn auch skizzenhafter – Überblick über die historischen Grundlagen der Stadtstrukturen, die Lage der Ringstraßen innerhalb dieser Strukturen bzw. über die einzelnen Phasen des Ausbaus der Ringstraßen geboten.

10 Ekler, Dezső: The language of Forms and the City. In: Miszlivetz, Ferenc / Jensen, Jodi (Hg.): Creative Cities and Sustainability. Szombathely: Savaria University Press 2015, S. 59–66.

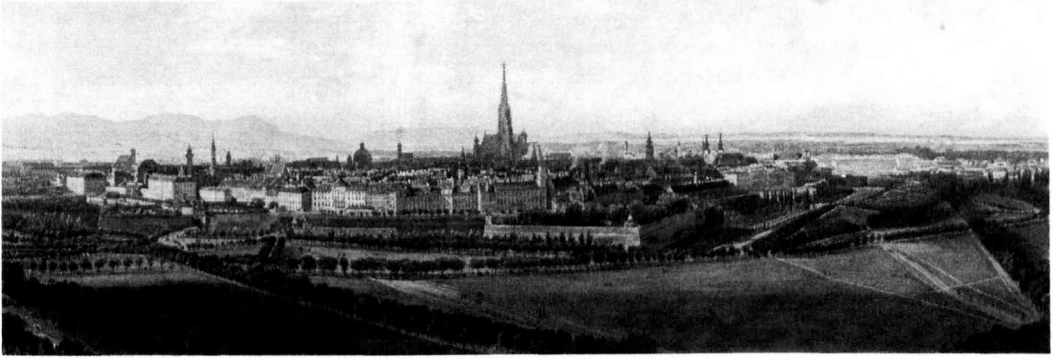
11 Vgl. Szélpál, K. Livia: Tale of Two Hungarian Cities: The Making and Reading of Modern Debrecen and Szeged, 1850–1914. A Dissertation in History. Budapest: CEU 2012; Viele renommierte Autoren sehen die Ringstraßen in einer weiteren Perspektive des Erbes der Donaumonarchie und vergleichen Wien und Budapest mit verschiedenen Provinzstädten (z. B. Brno, Zagreb, Lemberg usw.): Moravánsky, Ákos: Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918. Cambridge: MIT Press 1998; Johnston, William M.: Zur Kulturgeschichte Österreichs und Ungarns 1890–1938. Auf der Suche nach verborgenen Gemeinsamkeiten. Übersetzt von Otmar Binder. Wien / Köln / Graz: Böhlau 2015, S. 29–45; Clegg, Elizabeth: Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920. New Haven: Yale University Press 2006; Iveljić, Iskra (Hg.): The Entangled Histories Of Vienna, Zagreb and Budapest (18th–20th Century). Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University Zagreb 2015, S. 11–236.

Name / Ort	Baujahre des Gebäudebestandes	Länge
Wien		
(1) Ring	1860–1890	5,3 km
(2) Lastenstraße von Lothringerstraße bis Landesgerichtsstraße	1860–1890	zirka 3,3 km
(3) Gürtel	1870–1914 (und später)	13,1 km
(4) Vororteline (im Rahmen des Stadtbahn-Projekts)	1898	14 km
Budapest		
(1) Kiskörút	(Ende 18. Jh.) bzw. ab 1880	1,5 km
(2) Nagykörút	1870–1900	4,1 km
(3) Linie (alte Zollgrenze)	nicht als Ringstraße benutzt	zirka 7,1 km
(4) Hungária Körút (nur in Pest)	um 1900 und später	zirka 12,2 km
Szeged		
(1) Kiskörút (Tisza L. krt.)	1880–1914	2,1 km
(2) Nagykörút	1880–1914 (und später)	4,2 km

Überblick über die wichtigsten Daten der Ringstraßen von Wien, Budapest und Szeged



Die Ringstraßenstrukturen der drei Städte



Festungsstadt Wien (Ausschnitt). An der Stelle des Glacis wird später die Ringstraße errichtet

1.1 Die Wiener Ringstraßen

Wien war die größte Festungsstadt, die Europa im 19. Jahrhundert aufzuweisen hatte.¹² Durch die Stadtstruktur, die sich nach der Belagerung durch die Türken von 1683 herausgebildet hat, ziehen sich zwei markante Verteidigungsringe. Der erste wurde um die mittelalterliche Stadt angelegt, die sich mit dem Rücken an den Donaukanal lehnt (im Mittelalter floss hier noch der Hauptarm der Donau). Die mittelalterliche Stadt selbst liegt auf der untersten Terrasse der Donau (Stadtterrasse), so dass sie im Niveau vom zweiten bebauten Gürtel, der Zone der Vorstädte, unterschieden ist, die höher liegt (Mittelterrasse) und die Altstadt wie ein Amphitheater umschließt.¹³ Die Vorstädte waren ebenfalls von einer Mauer umgeben, vom Linienwall.¹⁴ Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts (ab 1704) erbaute Stadtmauer war militärisch nicht von großer Bedeutung, aber als Zollgrenze spielte sie eine wichtige Rolle. Vor der Moderne verlief nämlich hier die eigentliche Bebauungsgrenze der Stadt Wien, auch wenn man bis 1859 unter der Bezeichnung ‚Wien‘ verwaltungstechnisch nur die innerhalb der Stadtmauer liegenden Teile der Stadt verstand.¹⁵ Zwischen der mit einer monumentalen Befestigung

- 12 Eigner, Peter / Schneider, Petra / Doblhammer, Rupert: Das Wachstum von Wien. In: Brunner, Karl / Schneider, Petra (Hg.): *Umwelt Stadt. Geschichte des Natur- und Lebensraumes Wien*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2005, S. 34–41.
- 13 Winiwarter, Verena / Schmid, Martin / Dressel, Gert: Looking at half a millennium of co-existence: the Danube in Vienna as a socio-natural site. In: *Water History* 5 (2013), S. 101–119.
- 14 Mader, Ingrid: Der Wiener Linienwall aus historischer, topographischer und archäologischer Sicht. In: *Fundort Wien*. 14 (2011), S. 144–163; Blasi, Walter / Sauer, Franz: Die Kuruzzenschanze zwischen Petronell und Neusiedl am See. In: *Bundesdenkmalamt (Hg.): Fundberichte aus Österreich – Materialhefte. Reihe A, Sonderheft 19*. Wien: Berger & Söhne 2012.
- 15 Daten über Wien vgl. in: Czeike, Felix (Hg.): *Historisches Lexikon Wien*. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau, Wien 1992–2004, wie auch das Projekt: *Wien-Geschichte-wiki* von Wiener



Historische Postkarte mit Wiener Ringstraßenmotiv



Der Schottenring um 1875, Blick vom Schottentor Richtung Donaukanal

eingefriedeten Altstadt und den Vorstädten wurde aus militärischen Gründen eine breite, unbebaute Zone, das Glacis, freigelassen. Nachdem die Vorstädte 1850 eingemeindet wurden und von nun an eine administrative Einheit mit der Wiener Innenstadt bildeten, wurde auch die Bebauung des ‚leeren Stadtteils‘ aktuell.¹⁶

Bei der Interpretation des ab 1857 auf kaiserlichen Befehl angelegten Rings muss man sehen, dass es sich hier nicht nur um eine breite Straße, sondern um einen durchschnittlich sechshundert Meter breiten, einen ‚Umriss‘ formenden, neuen Stadtteil handelt. Sein Zentrum ist das als monumentale – eigentlich nicht fertiggestellte – Erweiterung der Burg vorgesehene Kaiserforum beziehungsweise das als Ergänzung der kaiserlichen Macht (mit der Zeit eher als ihr Gegenpol) geschaffene Bürgerforum mit dem Rathaus, der Oper und der Universität.¹⁷

Die von Parks umgebenen öffentlichen Gebäude bilden Raumkompositionen, an die sich in den 1860er Jahren im romantisierenden Stil erbaute, private, ursprünglich von einzelnen Familien bewohnte Ringpalais mit geschlossenen Platzfassaden anschließen. Der Ring hat jedoch auch spätere Teile, die sich architektonisch von den früheren unterscheiden. Hier ist vor allem der nach dem Börsenkrach von 1873 bebaute Schottenring zu nennen, auf dem die charakteristischen Mietpalais der Hochgründerzeit dominieren.¹⁸ Zum Fluss hin wurde die Ringstraße nicht abgeschlossen, so dass der Ring im Gegensatz zur mittelalterlichen Stadtmauer, die die Stadt von allen Seiten umgab, die Form eines verlängerten Halbkreises hat.

Obwohl unter ‚Ring‘ im Allgemeinen nur die soeben beschriebene Straße verstanden wird, führt auch eine zweite, mit der ersteren mehr oder weniger parallele, weniger repräsentative Ringstraße durch den sechshundert Meter breiten Streifen. Die aus einer Reihe von mehreren Straßenlinien bestehende ‚Lastenstraße‘ wurde zur Versorgung des Rings angelegt: Hier wurden die Lasten transportiert, standen die Kasernen, später wurden auf der Lastenstraße die verkehrsreicheren Straßenbahnlinsen entlanggeführt, die die Vorstädte erschlossen.¹⁹ Der Rangunterschied zwischen den beiden Ringstraßen zeigt sich darin, dass am Ring das Burgtheater und die Oper angesiedelt sind, während am repräsentativen Punkt der Lastenstraße das Volkstheater erbaut wurde, das die Mittelklasse bedient.²⁰

Stadt- und Landesarchiv und Wienbibliothek im Rathaus, <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Impressum> [08.10.2016].

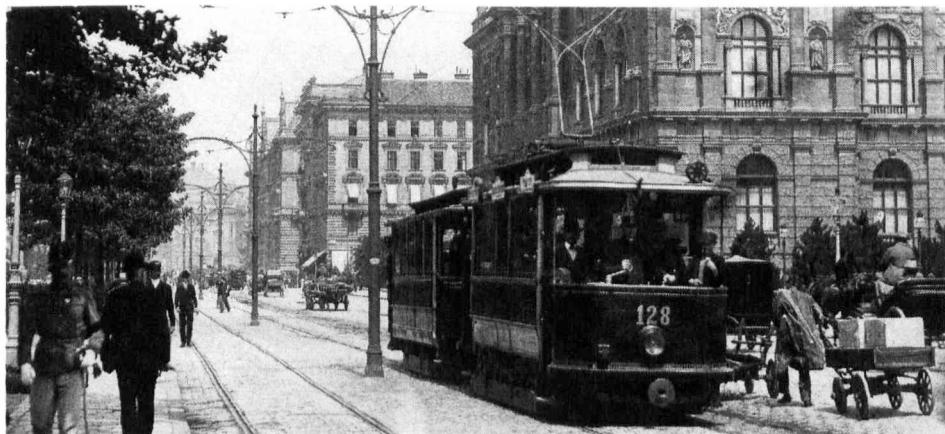
16 Vgl. Nierhaus, Andreas (Hg.): *Der Ring – Pionierjahre einer Prachtstraße*. Broschiert. Wien: Wien Museum 2015; Wagner-Rieger, Renate (Hg.): *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche* (Bde. I–XI). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972–1981.

17 Ebd.

18 Vgl. Lichtenberger, Elisabeth: *Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstraße*. Wien: Böhlau Verlag 1998.

19 Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 3. Wien: Kremayr & Scheriau 1994, S. 689.

20 Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000.



Museumstraße mit elektrischer Straßenbahn, 1905



Wiener Stadtbahn vor der Elektrifizierung an der Neulerchenfelder Str. um 1910

Nachdem 1890/92 auch die Stadtteile jenseits des Linienwalls nach Wien eingemeindet worden waren, stand der Bau einer zweiten Ringstraße an.²¹ Während der Ring – hierauf weist bereits das Wort ‚Ring‘ hin, das im Mittelalter auch den Hauptplatz einer Stadt bezeichnete – zur monumentalen Erweiterung des Stadtzentrums gedacht war, diente der Gürtel eher als Verbindungselement zwischen den Vorstädten bzw. Vororten. Die Ausfallstraßen, die diese verbanden, endeten nicht am Gürtel, sondern bildeten dort kleinere und größere Erweiterungen und Verkehrsknotenpunkte. Der bedeutendste von ihnen ist zweifellos die Kreuzung von Mariahilfer Straße und Gürtel. Am Gürtel finden wir kaum öffentliche Gebäude, dafür um so mehr Bahnhöfe; seine Erweiterungen bildeten verkehrsreiche Knotenpunkte, und sein zentrales Element ist die Stadtbahn von Otto Wagner, die ihn je nach den lokalen Gegebenheiten teils als Hochbahn, teils als Unterpflasterbahn entlangläuft.²²

Schließlich ist auch noch die ‚nicht erbaute Ringstraße‘ zu erwähnen. Die westliche Linie der Verbindungsbahn, die sogenannte Vorortelinie, sollte, wie schon aus ihrem Namen hervorgeht, die Vororte verbinden.²³ Eine Straße wurde an ihrem Linienverlauf nicht angelegt, der Verkehr sollte ausschließlich von der Bahn abgewickelt werden. Aber die zentrale Struktur der Stadt verlangte damals noch keinen ringförmigen Verkehrskorridor. Da die Linie nicht bis ins Zentrum geführt wurde, waren die Züge nicht ausgenutzt.²⁴ In der Stadtstruktur erscheint jedoch auch diese Bahnlinie als markanter Ring. Über sie hinaus konnte die Bebauung mit Mietshäusern um die Jahrhundertwende nur um wenige Blöcke vordringen, auch dies charakteristischerweise im unmittelbaren Vorfeld der Bahnhöfe (z. B. in Hernals).²⁵ Dafür, dass die Stadterweiterung gerade hier zum Stillstand kam, gibt es mehrere mögliche Gründe. Eine topografische Ursache besteht darin, dass die Linie am Fuß des steil ansteigenden Wienerwaldes verläuft. Schwerer wiegt aber vielleicht noch ein historisches Ereignis: Nachdem 1905 die nördlich der Donau gelegenen Gebiete nach Wien eingemeindet wurden, konzentrierten sich die Energien für die Stadterweiterung – dies war die bedeutendste des 20. Jahrhunderts – dort.²⁶

21 Vgl. Petrovic, Madeleine / Nagl, Dieter: Der Wiener Gürtel: Wiederentdeckung einer lebendigen Prachtstraße. Wien: Brandstätter 1998.

22 Vgl. Pawlik, Hans Peter / Slezak, Josef Otto: Otto Wagners Werk für Wien. Gesamtkunstwerk Stadtbahn. Wien: Verlag Slezak 1999.

23 Békési, Sándor: Die Stadtbahn um 1900. Wiens erstes Schnellverkehrsmittel? In: Nierhaus, Andreas / Wehdorn, Manfred (Hg.): Der Pavillon des k. u. k. allerhöchsten Hofes. Eine Stadtbahnstation für den Kaiser. Wien: Wien Museum 2014, S. 50–55.

24 Ebd.

25 Bobek, Hans / Lichtenberger, Elisabeth: Wien: Bauliche Gestalt und Entwicklung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Graz / Köln: Böhlau Verlag 1966 (= Schriften der Kommission für Raumforschung der ÖAW 1), S.103–125.

26 Ebd.



Múzeum Körút (Kiskörút) mit dem Nationalmuseum um 1900

1.2 Die Ringstraßen von Budapest

Die Ringstraßenstruktur Budapests ist teils früher, teils später entstanden als die von Wien.

Budapests geografische Lage und Geschichte verlangte drei Ringstraßen. Die ehemaligen Stadtmauern geben den Verlauf der inneren Ringstraße vor; als Verlauf für die äußere Ringstraße hätte sich der Stadtgraben angeboten; den Platz der dritten Ringstraße im System der vorherigen beiden hatte die spätere Entwicklung festzustellen.²⁷

Die Stadtmauern von Pest wurden schon Ende der 1700er Jahre geschleift. Die vor ihnen bzw. an ihrer Stelle angelegte Landstraße wirkte im Vergleich zu den engen Gassen der Innenstadt allein durch ihre Breite imponierend. Dennoch erhielt sie – ausgenommen das Viertel um das Nationalmuseum – zunächst keine repräsentative Ausgestaltung. Zur

²⁷ Siklóssy, László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)* [Wie wurde Budapest gebaut?]. Budapest: Fővárosi Közmunkák Tanácsa 1931, S. 192.



Oktagon: Verkehrsknotenpunkt der Andrásy-Straße (Radialstraße) und des Nagykörút um 1900

kleinen Ringstraße wurde sie nachträglich 1880, als sie als Teil der mit dem Nagykörút zusammenhängenden Stadtregulierung erweitert und in Kiskörút umbenannt wurde.²⁸

Der Budapester Nagykörút (der Funktion nach die äußere Ringstraße) hätte seinen natürlichen Ort entlang der Stadtgrenzen (der Stadtgrabenlinie [városárka], wie sie auf alten deutschen Karten erfasst ist) gehabt. In südlicher und östlicher Richtung erreichte die Ausdehnung von Pest im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts diese administrative Grenze bereits.²⁹ Doch die Bebauung hinterließ einen entscheidenden Hiatus: Ungefähr parallel zum Verlauf des heutigen Nagykörút zog sich nämlich in Nord-Süd-Richtung (parallel zur Donau) ein Graben hin, der diese Linie besonders ungeeignet für die Bebauung machte, wie auch das Hochwasser von 1838 mit seinem tragischen Ausgang zeigte.³⁰ Der Graben war nicht allzu breit bzw. markant. In den 1870er Jahren bestand er nur aus einer Reihe von locker miteinander zusammenhängenden Hintergärten. In dieser Vertiefung plante Ferenc Reitter – vor allem zu Zwecken des Hochwasserschut-

28 Ebd. Zum Thema vgl. ebd. S. 192–234.

29 Preisich, Gábor: Budapest városépítésének története II. A kiegyezéstől a tanácsköztársaságig [Die Geschichte des Städtebaus von Budapest II. Vom Ausgleich zur Räterepublik]. Budapest: Műszaki Kiadó 1964, S. 59–82.

30 Bierbauer, Virgil: Az 1838. évi árvíz hatása Pest építészetére [Die Auswirkungen des Hochwassers von 1838 auf die städtebauliche Entwicklung von Pest]. In: Némethy, Károly: A Pest-Budai árvíz 1838-ban [Das Hochwasser von Pest-Buda 1838]. Budapest: Budapest Székesfőváros Községe 1938, S. 245–280.



Margit Körút an der Margit utca (ein Abschnitt des sogenannten Budaer Körút) um 1910

zes – in den 1860er Jahren, einen schiffbaren Kanal anzulegen.³¹ Als sich der Plan aus finanziellen Gründen nicht realisieren ließ, verlegte man hier die Hauptleitung des städtischen Kanalsystems.³² Schließlich wurde im Sinne der Entscheidung über die Stadtentwicklung von 1871 „der zur Ringstraße getrocknete Kanal von Franz Reitter“ auf die Linie des Kanals „umgelegt“³³. Der Nagykörút bedeutete nicht mehr als jeweils eine Häuserzeile Einschnitt in die bestehende Stadtstruktur. Einen selbstständigen Charakter erhielt er insofern, als er breiter angelegt wurde als die hinter ihm liegenden Straßen. Auf einigen freigelassenen Grundstücken wurden zwar öffentliche Gebäude errichtet (Lustspieltheater, Nationaltheater), aber im Ganzen richtete sich das Straßenbild nach den Wünschen des spekulativen Mietshausbau.³⁴ Hervorgehobene Punkte des Nagykörút waren die Kreuzungen, an denen er die in derselben Zeit ausgebauten Ausfallstra-

31 Reitter, Franz: Donau-Regulirung zwischen Pest und Ofen. Pest: Druck Pollák 1865.

32 Sipos, András: Budapest und die Schwemmkanalisation. In: Tamáska, Máté / Szabó, Csaba: Donau – Stadt – Landschaften / Danube – City – Landscapes: Budapest – Wien / Vienna. Berlin: LIT 2016, S. 287–297.

33 Siklóssy 1931, S. 128.

34 Ruisz, Rezső: A Nagykörút (Műemlékeink) [Der Große Ring (Unsere Denkmäler)]. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat. 1960.

Ben schneidet (Nyugati-Platz, Oktogon, Blaha Lujza Platz usw.). Die Verbreiterungen des Nagykörút sind eher Verkehrsknotenpunkte als öffentliche Plätze.

Parks gibt es entlang dieser Ringstraße nicht, höchstens hier oder da eine grüne Insel (z. B. der Pester Brückenkopf der Margaretenbrücke, der Rákóczi-Platz, die „Ausbuchtung“ in der Baross-Straße). Der Bau dieses Rings ging langsam voran und erreichte erst zu Beginn der 1900er Jahre seinen südlichen Endpunkt. Die architektonische Gestaltung folgt dem sozialen Status der Stadtteile, durch die er verläuft: Von Norden her beginnt er in der eleganten Lipótváros [Leopoldstadt] und erreicht dann, während die Fassaden immer einfacher gestaltet sind, die von Arbeitern bewohnte Ferencváros [Franzstadt].³⁵

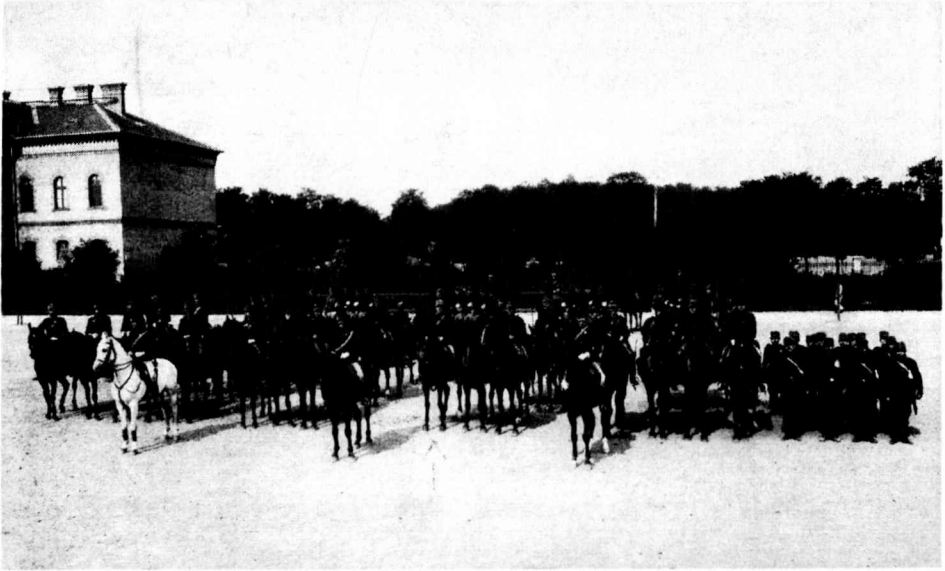
Der Nagykörút war also die Verbindungsklammer zwischen Nord und Süd, aber eigentlich auch zwischen der Innenstadt und den Vorstädten, denn er wurde von allen Ausfallstraßen gekreuzt. Erreicht er jedoch Buda, wird seine integrierende Kraft gebrochen. Die topografischen Gegebenheiten von Buda sind nicht günstig für einen Hauptverkehrsweg, der die Stadt erschließt. Der Budaer Körút besteht aus einer Serie von locker zusammenhängenden Straßen im Bereich des Burgviertels auf dem Hügel bzw. der daran anschließenden Wasserstadt und wurde erst nach dem ersten Weltkrieg im großstädtischen Stil umgebaut.³⁶ Von seiner Funktion und seinem Charakter her war er jedoch niemals in der Lage, eine ähnliche Rolle auszufüllen wie sein Gegenstück auf der Pester Seite. Wegen der mehrfachen Brechungen unterhalb des Burgberges (insbesondere am heutigen Széll-Kálmán-Platz) ist er auch kaum als Einheit wahrzunehmen.

Ist der Budaer Körút voller Brechungen, so gilt dies in noch höherem Maße für den ebenfalls im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts geplanten Kültelki Körút, die Äußere Ringstraße in Pest. Auch die Festlegung ihres Verlaufs hat eine interessante Geschichte. Es wäre eine Serie von an der Linie entlanglaufenden Straßen vorhanden gewesen, aber diese hatte keine ‚Ringstraßengestalt‘. Doch dies wäre das kleinere Problem gewesen. Ein viel gewichtigeres Argument gegen diese Ringstraße war wohl, dass der Ring, wenn er entlang der Linie verlaufen wäre, am heutigen Bahnhof Nyugati in eine Sackgasse gelaufen bzw. – vor allem hier im Norden – dem Nagykörút allzu nahe gekommen wäre. Schließlich verwarf man seine Ausgestaltung zur Ringstraße, obwohl an den meisten Orten kaum größere Eingriffe erforderlich gewesen wären als die Umbenennung bereits vorhandener Straßen. Die auf der ehemaligen Stadtgrenze angesiedelte, der historischen topografischen Lage des Wiener Gürtels entsprechende Ringstraße kam also nicht zustande. Budapests Bebauungszonen beeinflusste sie jedoch grundlegend: Die Mietshäuserzone des Jahrhundertwechsels geht nur in einigen wenigen Abschnitten über diese Linie hinaus.³⁷

35 Hanák 1998; vgl. Hanák 1985.

36 Siklóssy 1931, S. 401–407.

37 Vgl. Lichtenberger / Cséfalvay / Paal 1994.



Hungária körút, Militärparade vor der Kaserne zwischen Kerepesi Straße und Kőbányai Straße, 1904

Den Verlauf der dritten, ‚äußeren‘ Ringstraße von Budapest, des Kültelki Körút (später Hungária körút), plante die Pester Stadtleitung schließlich ziemlich großzügig, größtenteils parallel zu der Eisenbahnlinie, die die Stadt von Nordosten her umfährt.³⁸ Im Gegensatz zum Nagykörút blieb der Hungária körút jedoch zunächst ein lockeres Konglomerat vorwiegend mit Objekten des Staates bzw. der Großunternehmen. Kasernen, Krankenhäuser, ausgedehnte Parks (Városliget, Népliget), Beamtengebiet und im Süden der Schlachthof säumten seinen Verlauf. Da dieser Ring keine Straßenbahn erhielt, hatte er kaum eine verbindende Funktion für den Verkehr. Außerdem kreuzten ihn auch die Bahnlinien, die in die Stadt einfuhren, was das Vorankommen auf ihm noch schwieriger machte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann zwar die städtische Bebauung am Hungária körút im Bereich des Városliget (mit den für diese Zeit charakteristischen ungarischen secessionistischen Gebäuden), aber weil weder genügend Zeit noch ausreichend Energie für weiteres Stadtwachstum vorhanden waren, bildeten sich nirgends straßenartige Platzfassaden heraus.³⁹

Schließlich finden wir in Pest – wie in Wien – die äußerste, nicht erbaute Ringstraße, die Ringbahn. Aber im Gegenteil zu Wien konnte die Stadt der Ringbahn nicht mehr

38 Vgl. Siklóssy 1931, S. 198.

39 Gerle, János / Kovács, Attila / Makovecz, Imre: A századforduló magyar építésze [Die ungarische Architektur der Jahrhundertwende]. Budapest: Szépirodalmi Kiadó / Bomex 1990, S. 233.

nahekommen, so dass diese, anders als die Stadtbahn in Wien, nicht als Schnellbahn genutzt wurde, obwohl die Möglichkeit theoretisch durchaus bestanden hätte.⁴⁰

1.3 Die Ringstraßen von Szeged

Das Ringstraßensystem von Szeged lässt sich viel leichter beschreiben als das der anderen beiden Städte, weil es als Ergebnis eines einzigen Planungsaktes zustande gekommen ist.⁴¹ Die erschütternde Zerstörung durch das Hochwasser von 1879 hatte die frühere Stadt in einen ‚leeren‘ Raum verwandelt. Die Schäden durch das Wasser waren von solchem Ausmaß, dass an den meisten Stellen sogar die Grundstücksgrenzen ‚verschwammen‘, und so bestand die Möglichkeit, eine Musterstadt anzulegen.⁴² Der Wiederaufbau von Szeged folgte offensichtlich Budapester Mustern. Die vom königlichen Kommissar Lajos Tisza (dem Bruder des Ministerpräsidenten) geleitete die Neubaukommission wirkte – ähnlich wie der Budapester Rat für Öffentliche Arbeit – mit der Selbstverwaltung der Stadt zusammen, mehr noch, sie war eine diesem übergeordnete Verwaltungs- und Stadtplanungsorganisation.⁴³ Die nach dem Vorbild Budapests gestaltete zentrale stadtplanerische Praxis ermöglichte die Übernahme der Stadtform. Das bedeutet auch, dass die Pläne für Szeged derselbe Lajos Lechner verantwortete, der auch in Budapest aktiv gewesen war.⁴⁴ So entstand ‚klein Budapest‘ mit einem eigenen doppelten Ringstraßensystem. Die innere Ringstraße ist nichts anderes als eine bogenförmige Verschiebung der Oskola-Straße, der üblichen Hauptstraße, die quer durch den Bereich innerhalb des Stadtzentrums „Palánk“ (Palisaden) verläuft. Dieser Bogen wird indirekt von der Theiß selbst beschrieben, denn die gesamte Stadt (besser gesagt das Stadtensemble aus Unterstadt, Mittelstadt, Oberstadt und Palánk) folgt in der Anlage dem rechten Bogen des Flusses.⁴⁵

40 Keller, László / Juhász, Erzsébet: Százéves a budapesti bal parti körvasút. 1–4. rész [100 Jahre Linksufer-Ringbahn von Budapest]. In: Városi Közlekedés 29 (1989), S. 37–14 (Teil 1), S. 99–107 (Teil 2), S. 230–236 (Teil 3); Városi Közlekedés 30 (1990), S. 45–50.

41 Pläne vgl. Lechner, Lajos: Szeged újjáépítése [Der Wiederaufbau von Szeged]. Szeged: Press-Kontakt 2000. (Reprint 1981); vgl. auch: Bakonyi, Tibor / Zombori, István: Szeged újjáépítésének terve az 1879. évi árvíz után [Der Plan für den Wiederaufbau von Szeged nach dem Hochwasser von 1879]. In: Műemlékvédelem 24 (1980), S. 132–140.

42 Vgl. Blazovich, László / Erdélyi, Ida: Szeged. Szeged: Csongrád Megyei Honismereti Egyesület 2014 (= Magyar várostörténeti atlasz [Ungarischer Atlas für Stadtgeschichte] Bd. 3).

43 Nagy, Zoltán / Vágás, István: Szeged újjáépítése, a modern városkép kialakulása, az urbanizációs fejlődés [Der Wiederaufbau von Szeged, die Gestaltung eines modernen Stadtbildes und die Urbanisierungsentwicklung]. In: Gaál, E. (Hg.): Szeged története [Geschichte Szegeds] Bd. 3/1. Szeged: Somogyi Könyvtár 1991, S. 153–208.

44 Takács, János: Lechner Lajos 1833–1897. In: Műemlékvédelem 24 (1980), S. 129–132.

45 Vgl. Máté, Zsolt: Szeged XVI. századi helyrajza: a rekonstrukció módszere [Die Topografie Szegeds im 16. Jahrhundert: Die Rekonstruktionsmethode]. In: Tanulmányok Csongrád Megye Történetéből XIV. Szeged: Csongrád Megyei Levéltár 1989, S. 5–75; Ders.: Szeged középkori



Knotenpunkt von Dugonics Platz und Tisza Lajos körút (rechts ein später abgetragenes Gebäude, welches das alte Straßenniveau sehen lässt) um 1885

In Szeged gab es zwar keine Stadtmauer, aber die Ausfallstraßen, die die Vorstädte (Unterstadt, Oberstadt, später Móraváros, Rókus) mit der Stadt verbanden, wurden auch hier von der Burg als einem starken morphologischen Element zu einem Umweg gezwungen.⁴⁶ Für eine bescheidenere Kleine Ringstraße (mit kleinerem Bogen) hätte es gewiss auch auf der Linie des Burgrings über den heutigen Széchenyi-Platz Raum gegeben.⁴⁷ Doch Lechners Plan nahm das weitere Wachstum der Stadt vorweg, und so gelangte der Tisza Lajos körút an seinen heutigen Platz. Die repräsentativsten öffentlichen Gebäude der Szegeder Ringstraße sind die beiden protestantischen Kirchen bzw. das Dampfbad. Ansonsten wird der Ring eher von bescheidenen als von reichen ‚Palästen‘ gesäumt.⁴⁸ Dieser Tatsache, also den recht zurückhaltenden Platzfassaden, ist es auch zu

szociáلتopográfíája [Szegeds mittelalterliche Sozialtopografie]. In: Falu Város Régió 6 (2000), S. 11–16.

46 Vgl. Vesmás, Péter: A szegedi vár [Die Szegeder Burg]. In: Műemlékvédelem 45 (2001), S. 279–285.

47 Die Burg selbst wurde nach dem Hochwasser abgetragen: Bálint, Sándor: Szeged városa [Die Stadt Szeged]. Budapest: Képzőművészeti Alap 1959, S. 116.

48 Bálint 1959, S. 118.

SZEGED

Mars-téri laktanya



Große Ringstraße in Szeged mit der Kaserne am Mars-Platz, 1900

verdanken, dass die Mietspalais nach sezessionistischem Geschmack vom Beginn des 20. Jahrhunderts (Reök-Palais, Deutsch-Palais) zu repräsentativen ‚quasi-öffentlichen‘ Gebäuden der Ringstraße werden konnten, zumindest, was ihre Wirkung im Stadtbild anbelangt.⁴⁹ Den architektonischen Wert der Kleinen Ringstraße von Szeged erhöht außerdem auch die Nähe der Innenstadt. So wurden durch die Einbeziehung der Ausfallstraßen die imposanten Plätze der Innenstadt, der Dugonics-Platz, der Klauzál-Platz und der Széchenyi-Platz, ebenfalls zu Teilen der Ringstraße.

Während der Kleine Ring als gebogene Abwandlung der traditionellen Hauptstraße der Stadt mehr oder weniger zu Szegeds historischer Topografie gehörte, bildet die Große Ringstraße eine ganz und gar am Reißbrett entstandene Utopie (mit Geddes' Begriff: Eutopie).⁵⁰ Auf die ungefähr in der Mittelachse der vom Wasser zerstörten Stadtteile verlaufende Ringstraße hätte ein ähnlicher Aufgabenkreis gewartet wie auf den Nagykörút in Pest. Szeged war jedoch nicht groß genug, um sich bis zu einer

49 Vgl. Novák, István u.a.: A 19–20. század fordulójára építészeti értékeinek komplex összehasonlító vizsgálata a délföldi régióban, különös figyelemmel Szeged, Szabadka és Temesvár párhuzamaira [Komplexe vergleichende Untersuchung der architektonischen Werte in der Region der südlichen Tiefebene an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung der Parallelen zwischen Szeged, Subotica und Timișoara]. OTKA Kutatási zárójelentés, 2006, http://real.mtak.hu/334/1/37745_ZJ1.pdf [04.08.2016].

50 Geddes, Patrick: Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics. London: Williams 1915.

Hauptstraße von derartigem Umfang auszudehnen, vor allem nicht mit städtischen Häusern. Wie beim Budapester Hungária körút entstand auch am Großen Ring von Szeged ein lose verbundenes Konglomerat von Gebäuden mit bedeutender staatlicher Beteiligung, welche am ehesten der Mars-Platz repräsentiert. Hier finden wir nahe beieinander den beim Bau zeitgemäßen, monumentalen Block von Zuchthaus und Gefängnis (1884)⁵¹ sowie die Kaserne (1882).⁵² Die Markthalle, die heute das Aussehen des Platzes bestimmt, wurde damals noch nicht erbaut, obgleich die Ausschreibung für diesen Raum erfolgreich abgewickelt worden war.⁵³ Ansonsten begannen entlang der Großen Ringstraße die recht bescheidenen Gebäude der Vorstädte aus dem Boden zu sprießen, die zumeist nur aus einem Erdgeschoss bestanden oder höchstens ein Obergeschoss hatten. Als 1880 Újszeged [Neu-Szeged] eingemeindet wurde, führte man den Großen Ring auf der Karte hinüber ans andere Ufer, doch weil es keine Brücken über die Theiß gab, blieb die Ringstraße von Újszeged in der ersten Zeit noch bescheidener als ein Torso.⁵⁴

Schließlich ist auch für Szeged die Ringbahn zu erwähnen. Die Eisenbahnen, die die Stadt von drei Seiten umgeben, erreichten die Stadt bzw. nahten sich ihr jedoch nur an zwei Punkten: Am Hauptbahnhof und am Bahnhof Rókus. Der als Teil des Wiederaufbaus entlang der Eisenbahn angelegte Damm wurde in Richtung Süden verlängert. Auf diese Weise wurde Szeged eine ‚eingezäunte‘ Stadt, wuchs jedoch über diese Umfassung bis zum ersten Weltkrieg eigentlich nicht hinaus.⁵⁵

2. Die drei Städte im Vergleich

Im Folgenden soll das Ringstraßensystem der drei Städte unter Hervorhebung dreier Aspekte verglichen werden. Das Wort Hervorhebung hat hier besondere Bedeutung, denn die begriffliche Interpretation der Ringstraße kann sich auf einer sehr breiten Palette bewegen. Die einzelnen Interpretationen sind keine exklusiven Lesarten, sondern ergänzen einander.⁵⁶ Wenn wir beispielsweise sagen, die Ringstraße habe den Verkehr in den Städten reformiert, widersprechen wir damit nicht der Interpretation, dass die Ringstraße im Wesentlichen eine neue militärische Festungslinie zum Schutz der Innenstadt

51 Heinrich-Tamáska, Péter: Kis magyar történelem [Kleine ungarische Gefängnisgeschichte]. Budapest: Unicus Műhely 2013, S. 287–334.

52 Blazovich, László: Szeged rövid története [Kurze Geschichte Szegeds]. Szeged: Csongrád Megyei Levéltár 2007, S. 112.

53 Nagy / Vágás 1991, S. 204.

54 Vgl. Bálint, S. Újszeged [Neuszeged]. In: Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1961, S. 289–294.

55 Nagy / Vágás 1991, S. 167.

56 Vgl. Carr, David: Time, Narrative, and History. Bloomington / Indianapolis: Indiana UP 1986.

ist.⁵⁷ Wenn es um die Repräsentativität der Ringstraßen geht, bedeutet das nicht, dass sie nicht zugleich auch spekulative geschäftliche Unternehmungen gewesen wären.⁵⁸ Die Grünflächen sollten der Sauberkeit der Luft dienen, aber sie verhalfen ebenso den bürgerlichen Werten und Normen zur Verbreitung, denn die gebundenen Verhaltensregeln der Parks dehnten sich mit der Zeit auch auf die angrenzenden Straßen aus.⁵⁹ Die hier hervorgehobenen Aspekte sind also ebenso willkürlich wie die Wahl selbst, gerade diese drei Städte im Vergleich nebeneinanderzustellen. Dass dennoch gerade diese Aspekte in den Vordergrund gelangten, folgt aus dem Charakter der drei Städte. Der Aspekt der Ringe des Stadtwachstums und des Verkehrs bzw. der Mobilität macht die Unterschiede in der Größenordnung spürbar, während die Dimension der Macht die von dieser kaum getrennte Hierarchie zwischen Hauptstadt, rivalisierender Hauptstadt und regionalem Zentrum sehen lässt.

2.1 Die Ringe des Stadtwachstums

Ringstraßen können im Grunde von zweierlei Art sein. Entweder sie verlaufen entlang einer früheren Stadtmauer und können dann als klassische Wallstraße bezeichnet werden. In diesem Fall nimmt die Ringstraße sinngemäß und mit kleineren oder größeren Korrekturen die Form der mittelalterlichen Stadt auf. Im zweiten Fall ist die Ringstraße das Ergebnis von Planungen, die Vorwegnahme eines zukünftigen Gürtels in der Stadtlandschaft; dies ist eine Ringstraße im weiteren Sinn.⁶⁰ Vereinfacht lässt sich sagen, dass im ersten Fall der Takt des Stadtwachstums und die Festlegung der Ringstraße etwa gleichzeitig vonstatten gingen, während im zweiten die Absteckung der Straße die tatsächliche Bebauung vorwegnahm und auf das vorerst noch in ungewisser Zukunft zustande kommende Wachstum der Stadt Einfluss nehmen wollte.

57 Békési, Sándor: Hauptverkehrsader, Promenade – und Barriere. Zur Verkehrsfunktion der frühen Ringstraße. In: Nierhaus, Andreas (Hg.): Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße. Wien: Wien Museum 2015, S. 72–76.

58 Vgl. Kos, Wolfgang / Gleis, Ralph (Hg.): Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung. Wien: Czernin Verlag 2014.

59 Vgl. Magyar, Erzsébet: „Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek“. A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok Buda-Pest társas életében (~1870–1918) (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra) [„Konversationsgärten, Promenaden, Vergnügungs- und Volksgärten“. Die öffentlichen Parks der Habsburg-Monarchie: Privatgärten und Stadtparks im gesellschaftlichen Leben von Buda-Pest (mit Ausblick auf Wien, Prag und Zagreb)]. Dissertation. Universität Debrecen 2008.

60 Vgl. Masanz, Michaela / Nagl, Martina: Ringstraßenallee: Von der Freiheit zur Ordnung vor den Toren Wiens (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte). Wien: Deuticke 1996, S. 14.

Zwischen den beiden Formen lässt sich ein etymologischer Zusammenhang vermuten.⁶¹ Zuerst war nämlich die Erfahrung da, dass entlang der abgerissenen Stadtmauern Straßen, ‚Burggringstraßen‘, gebaut wurden, bis diese Straßenform in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Planungspraxis wurde.⁶² Die Ringstraße stammt also unmittelbar (als topografisch-morphologische Gegebenheit) oder mittelbar (als Planungsprinzip) von der sich durch die Geschichte ziehenden geschlossenen Stadtform ab. Die Ringstraße bemüht sich, ebenso wie die Stadtmauer, um den Abschluss, um die Einfriedung der Siedlung.⁶³

Andererseits muss man auch sehen, dass die mittelalterliche Stadt in den seltensten Fällen allein aus dem Gebiet innerhalb der Stadtmauern bestand. Die Vorstädte, die sich außerhalb der Mauern herausbildeten, hatten zumeist ast- bzw. strahlenförmige, oft lineare Strukturen. Und, was noch wichtiger ist als der Grundriss, die Bebauungsintensität der Grundstücke blieb niedrig. Die Stadt innerhalb der Mauern hingegen war durch Platzmangel und die daraus resultierende gedrängte, später vertikal wachsende Bebauung charakterisiert. Diese historische Erfahrung war wiederum auf die Stadtplanungspraxis des 19. Jahrhunderts übertragbar, die für die Gebiete innerhalb der Ringstraßen üblicherweise eine kompaktere Bebauung vorsah als für die äußeren Bereiche.⁶⁴

Zusammengefasst ist also die Stadtstruktur mit Ringstraßen eine regulierte, geplante Form des historischen Stadtwachstums, die sich mit der Zeit von ihren morphologischen Grundlagen gelöst hat und als selbstständiges Grundprinzip von Ingenieuren zur exakten Vorschrift geworden ist. Die Ringstraße fügt sich in die Praxis der historisierenden Architektur des 19. Jahrhunderts ein. Und wie bei den einzelnen Gebäuden, wo es im Zusammenhang mit dem Wachstum bzw. der Umgestaltung der Gebäudeblöcke immer schwieriger wurde, historistische Elemente zu verwenden, ließen sich auch die Wallstraßen nicht einfach duplizieren bzw. unendlich vergrößern.⁶⁵ Das Stadtwachstum brachte

61 Vgl. Melicher, Theophil: Die städtebauliche Entwicklung im Bereich der ehemaligen Befestigungsanlagen, gezeigt an den sechs größten österreichischen Städten: Graz, Klagenfurt, Salzburg, Wien, Innsbruck und Linz zwischen 1800 und 1900. Unpublizierte Dissertation. TU Wien 1965.

62 Obgleich die Stadtmauern erst in der Neuzeit abgerissen wurden, erscheinen die Wachstumsringe auch in der Zeit rückwärts als nachweisbar. Viele mittelalterliche Straßenstrukturen bewahren frühere, frühmittelalterliche Wachstumsphasen. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist gerade der Wiener Graben. Klaar, Adalbert: Die Siedlungsformen Wiens. Wien / Hamburg: Paul Zsolnay Verlag 1971 (= Wiener Geschichtsbücher, Bd. 8), S. 9–37.

63 Kostof, Spiro: Die Anatomie der Stadt. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1993, S. 11–70.

64 Schröteler-von Brandt, Hildegard: Stadtbau- und Stadtplanungsgeschichte: Eine Einführung. Wiesbaden: Springer 1997, S. 128–141.

65 Vgl. Ekler, Dezső: Nagyítás az építészetben, Vázlatok az építészet jelentéséhez [Vergrößerung in der Architektur, Skizzen zu einer Semantik der Architektur]. In: Kapitány, Ágnes / Kapitány, Gábor (Hg.): „Jelbeszéd az életünk” 2 [„Zeichensprache ist unser Leben” 2]. Budapest: Osiris Kiadó 2002, S. 249–266.

nämlich immer längere Ringstraßen hervor, die andere Fragen des Verkehrs und der Raumstrukturierung aufwarfen als zuvor (eine mögliche Antwort darauf war Otto Wagners Stadtbahn, siehe Abschnitt 2.3).⁶⁶ Hinzu kommt noch, dass die Stadt nicht nur in Richtung der weiteren in der Landschaft markierten Ringstraßen hätte wachsen müssen, sondern dass dies auch in immer höherem Tempo erforderlich gewesen wäre, denn das Gebiet, das der Ring umschloss, war immer größer.⁶⁷ Deshalb zerbrachen die äußersten Ringstraßen ‚notwendigerweise‘ und wurden zu einer Kette von funktionalen Vorstadtzonen. Und damit trugen sie unwillkürlich zur Abwertung ihrer eigenen Rolle bei und orientierten die Stadtplaner in Richtung der Frage nach der Gliederung der Funktionen.⁶⁸

Von den drei Städten stand Wien dem aus historischen Formen (Typ: Wallstraße) abgeleiteten Ringstraßensystem am nächsten, Budapest bildete einen Übergang, während in Szeged die Ringstraße bereits als exakte importierte Form erscheint. In Wien stand nämlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht zur Diskussion, ob die Ringstraße gebaut werden solle – ihr ‚Negativ‘ war ja im Stadtkörper bereits enthalten –, sondern die Frage konnte vielmehr nur lauten, welche Rolle sie erhalten sollte. Die Antwort lautete: die einer Prachtstraße durch die Erweiterung der Hofburg. Auch der Budapester Nagykörút war als ‚Negativ‘ in der ‚beinahe fertigen‘ Stadtstruktur bereits angelegt, allerdings wesentlich indirekter. Hinzu kommt, dass Budapests Prachtstraße, die Andrassy-Straße (früher Sugárút [Radialstraße]), schon vorher fertig geworden war und der Nagykörút daher auf diese Rolle nicht mehr hoffen konnte. Die Anlage der nach Pariser Vorbild aufgebauten Andrassy-Straße zog die von der Stadtpolitik zur Verfügung gestellten zentralen Energien ab, weshalb der Nagykörút weniger Dotationen erhielt.⁶⁹ Er sollte nicht der Repräsentation dienen, sondern das Funktionieren der Stadt gewährleisten.⁷⁰ Der Nagykörút mit dem System der ihn schneidenden Ausfallstraßen sollte die Stadt erschließen und beinahe gewaltsam modernisieren. Das ist vor allem im südlichen Teil der Stadt spürbar, wo er gleichsam die frühere Stadtstruktur durchschneidet, die damals die im Nachhinein eingezeichnete Verlaufslinie bereits seit langem überschritten hatte. Während also die Wiener Ringstraße die soziale Gliederung der Stadt betont, zerstörte der Nagykörút im Gegenteil frühere Strukturen und verschmolz sie zu neuen.

66 Ekler, Dezső / Csizmady, Adrienne / Hegedüs, József: Budapest társadalmi-térbeli szerkezeze [Die gesellschaftlich-räumliche Struktur von Budapest]. In: Gerőházi, Éva / Hegedüs, József / Pérenyi, Tamás / Szemző, Hanna. (Hg.): Replan: Innovatív megoldások a városi lakásproblémákra [Innovative Lösungen für städtische Wohnungsprobleme]. Budapest: Holcim Hungária Otthon Alapítvány 2015, S. 17–30.

67 Raith, Erich: Stadt ohne Ende. Von der umschlossenen Stadt zur totalen Landschaft. In: Brunner / Schneider 2005, S. 596–603.

68 Schröteler-von Brandt 1997, S. 174–183.

69 Vgl. Gerő, András (Hg.): Az Andrassy út [Die Andrassy-Straße]. Thematisches Heft. In: Budapesti Negyed 1 (1993).

70 Ekler, Dezső: Regeln des Stadtwachstums. In: Werk Bauen und Wohnen 18 (1998), S. 10–21.

Der Wiener Ring steht für eine konservative Modernisierung, der Nagykörút für diejenige der radikalen Veränderungen. Im Hinblick darauf ist es beinahe überraschend, dass es im architektonischen Sinn die Ringstraße ist, die als beinahe unabhängiger Stadtteil zwischen Wien und seinen ehemaligen Vorstädten prangt.⁷¹ Der Nagykörút war demgegenüber nicht auf große Wirkungen bedacht, er schmiegte sich in das umgebende Stadtgefüge hinein. Die Ringstraße ist ein individuelles und einzigartiges stadtarhitektonisches Kunstwerk, während der Nagykörút eher eine leere Straße war, eine Möglichkeit, eine Stadt entstehen zu lassen. Diese offene architektonische Struktur, die man keineswegs als großzügig bezeichnen kann, gewährleistete, dass der Nagykörút zu einer bewegten Hauptstraße werden konnte, die das etwas grobe Pulsieren des Lebens spürbar macht.

Der Kiskörút wurde eigentlich parallel mit der Anlage des Nagykörút ausgebaut bzw. kam durch nachträgliche Umwidmung zustande: mit dem Umbau der Immobilien an der entlang der einstigen Burgmauern verlaufenden Landstraße bzw. mit ihrer Erweiterung von 1880. Dass der Kiskörút erst nachträglich umfunktioniert wurde, zeigt auch sein gemischter Charakter: Während sein südlicher Abschnitt eine echte Wallstraße ist, bewahrt sein nördlicher Teil mit seiner Breite eher den Charakter einer Radialstraße, die einen Bogen um die mittelalterliche Stadt beschreibt, bzw. der ehemaligen Ausfallstraße nach Vác. Der Kiskörút von Pest ist die Wallstraße von Budapest, insofern besteht eine morphologische Verwandtschaft mit dem Wiener Ring (selbst wenn sich diese Ähnlichkeit nur auf einem Abschnitt zeigt). Die Ausmaße dieser beiden Straßen und ihre Funktion in der Stadtstruktur unterscheiden sich jedoch grundlegend. Der Kiskörút bewahrte zwar vorübergehend seinen Charakter einer sozialen Scheide zwischen dem historischen Pest und den ehemaligen Vorstädten, aber diese Abgrenzung war eher ethnisch-historisch als sozial geprägt. Das vom Kiskörút eingeschlossene historische Pest war nämlich bis ins 19. Jahrhundert hinein von alten, zum größten Teil deutschen Familien bewohnt, inmitten einer schon damals überwiegend ungarischen Stadt. Mit dem Bau der Elisabethbrücke und der zu ihr hinführenden Rákóczi-Straße wurde jedoch diese Insel entzweigeschnitten und in der Mitte sogar abgerissen: „Der Abriss der ‚mental Burgmauer‘, die die Innenstadt umgab, schien unverzichtbar zu sein, damit das Gebiet in die sich modernisierende Stadt integriert werden konnte.“⁷²

71 Schorske, Carl E.: Die Ringstraße, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt. In: Ders.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München: Piper 1994, S. 23–109.

72 Tomsics, Emőke: A pesti belváros átalakulása az 1860-as és az 1900-as évek között – tervek, képek, megvalósulások [Die Umgestaltung der Innenstadt von Pest zwischen den 1860er und den 1900er Jahren – Pläne, Bilder, Realisierungen]. PhD Dissertation – vorgestellt von Sipos, András in: Urbs – Magyar várostörténeti évkönyv 6 (2011) [Urbs – Jahrbuch für ungarische Stadtgeschichte], S. 327–332, hier S. 329.

Diese Umgestaltung der Stadt besiegelte das Schicksal des alten Pest endgültig. Vor allem der Ausbau der Rákóczi-Straße brachte die Veränderung mit sich, die den Kiskörút endgültig in das Verkehrssystem des Nagykörút integrierte. Vergleicht man jedoch die beiden Ringstraßen von Pest mit dem aristokratischen Charakter des Wiener Rings, so lässt sich auch weiterhin sagen, dass der Kiskörút eher an die Repräsentativität seines Wiener Gegenstücks erinnert, und zwar vor allem dank einem Erbe aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, dem Palastviertel rund um das Nationalmuseum, das, wenn auch in wesentlich bescheidenerem Maßstab, an die Lösungen des Rings erinnert.⁷³

Zusammengefasst zeigt das innere Budapester Ringstraßensystem im Vergleich mit Wien folgende Abweichungen: Es wird nicht von einem, sondern von zwei von einander versetzten Ringen gebildet; es kam nicht durch einen einzigen Planungsakt zustande, sondern durch nachträgliche Einschnitte bzw. Umwidmung, in lang andauernden Bauphasen und aufeinander aufsetzenden Schichten. Und während der Ring einen Stadtteil darstellt, der mit seinem doppelten Straßenabschnitt (Prachtsstraße – Lastenstraße) eine weltliche funktionale Gliederung zeigt, sind die Budapester Ringstraßen straßenbreite Linien im Stadtgefüge. Hinzu kommt, dass sich die Funktion der Ringstraßen von Pest mit der Zeit immer mehr angeglichen hat, sie wurden in ein einziges, mit Ausfallstraßen verbundenes Verkehrsnetz integriert. Ein Unterschied in der Betonung ist allerdings bestehen geblieben: Der Kiskörút weist dank seines historischen Erbes mehr aristokratische Charakterzüge auf als der Nagykörút.

Diese Verschiedenheit der Pester Ringstraßen lohnt es auch deshalb hervorzuheben, weil der Umbau von Szeged 1879 im Wesentlichen eine Übernahme des sich damals in Budapest formierenden Systems bedeutete. Es geht hier um eine reine Form, die kaum durch stadtmorphologische Gegebenheiten bedingt ist. Die Kleine Ringstraße von Szeged (Tisza Lajos körút) ist, ebenso wie die von Pest, in ihren Lösungen eleganter als der äußere Verkehrsring, ohne jedoch dem Charakter der Prachtstraße in Wien irgendwo nahezukommen. Der Grund dafür liegt darin, dass die repräsentativen Orte, die in dieser Zeit in Szeged entstanden, nicht hier, sondern in den inneren Teilen der Stadt angelegt wurden, vor allem am Széchenyi-Platz und an der Stelle der Burg, die später abgerissen werden sollte (Stefánia [Uferpromenade], Brückenkopf). Die Eleganz des ‚Szegeds der Paläste‘ ist so von der Ringstraße aus gerade nur zu spüren.⁷⁴

Die zweite Ringstraße hätte die Aufgabe gehabt, die Rolle des Budapester Nagykörút zu übernehmen und die Vorstädte zu verbinden: Alsóváros, Rókus, Móraváros und Felsőváros. Aber Szeged war zu klein, um auf großstädtische Weise bis zu dieser

73 Vgl. Dubniczky, Zsolt: A pesti mágánásnegyed kialakulása [Die Herausbildung des Pester Maganenviertels]. Dissertation. ELTE Budapest 2012.

74 Bakonyi, Tibor: A századforduló építészete Szegeden [Die Architektur der Jahrhundertwende in Szeged]. In: Műemlékvédelem 23 (1984), S. 141–152.



Széchenyi-Platz nach der Abtragung der Burg mit Neubauten wie dem Juristenpalais und dem Theater um 1884

Ringstraße hinauszuwachsen, deshalb blieb die Verbindungsfunktion teilweise bei der Kleinen Ringstraße, teilweise wurde sie von der Achse von Kárász-Straße und Széchenyi-Platz übernommen (siehe Abschnitt 2.3). Letzterer kann, obgleich keine Ringstraße, hinsichtlich seiner Position in der Stadtstruktur einer Ringstraße vom Typ Wallstraße gleichgesetzt werden.

So gelang es also nicht, der Ringstraße eine eindeutige Funktion zuzuweisen. Die Kleine Ringstraße erfüllt, da ihre Rolle teilweise von den eben erwähnten Straßen übernommen wurde, teilweise die Funktionen einer äußeren Ringstraße (Verkehr, Verbindung der Vorstädte). Die Große Ringstraße hingegen erinnert schon an die Ringstraßen der Vorstädte. Im Erscheinungsbild ähnelt sie dem Budapester Hungária körút und ist zum funktionalen Gürtel der geschlossenen Objekte von großen Ausmaßen geworden. Ein Unterschied liegt allerdings darin, dass, während man in Budapest bemüht war, den zu jener Zeit noch nicht gebauten Hungária körút an dem bereits bestehenden Schienenbahnsystem entlangzuführen, in Szeged mit solchen Schwierigkeiten nicht gerechnet werden musste, so dass die Große Ringstraße einen unterbrechungsfreien Verkehrsweg bildet.

Es ist also erkennbar, dass sich das Ringstraßensystem von Wien in Richtung Szeged immer weiter von den historischen Gegebenheiten der Stadt gelöst hat. Der wichtigste

urbanistische Grund hierfür ist – neben der Tatsache, dass es sich bei Szeged um einen Wiederaufbau nach einer Katastrophe, also nicht um eine organische Stadtentwicklung handelte – der in der Einführung bereits erwähnte Unterschied in der Größenordnung. Vergleicht man den Wiener Ring und die Großen Ringstraßen von Budapest und Szeged, hat man ungefähr gleich lange Straßenverläufe vor sich, aber eine völlig unterschiedliche urbane Umgebung. In Wien verläuft der Ring als ‚innerer Ring‘ um die mittelalterliche Stadt, in Budapest als ‚zweiter Ring‘ durch die Vorstädte und in Szeged in funktionalem Sinn als Stadtrandring. Noch größer ist der Unterschied, wenn man berücksichtigt, dass das Wachstum von Wien es gestattete, auch den Gürtel, der in Höhe des Budapester Hungária körút verläuft, vollständig zu bebauen. Der Gürtel spielte im Leben der Wiener Vorstädte eine ähnliche Rolle wie der Nagykörút in Pest: Er war die Verbindungsclammer, an den Möglichkeiten gemessen ein homogener Verkehrs- und Kommunikationsraum von den nördlichen Villenvierteln in Richtung der südlichen Arbeiterstädte. Weniger trifft dies auf die Vorortelinie zu, die jedoch bereits Wiens äußersten Wachstumsgürtel bedeutete, den die Stadt nicht mehr in ihr homogenes Gefüge integrieren konnte.

2.2 Die Kreise der Macht

Die moderne Großstadt des 19. Jahrhunderts lässt sich auch als Machtzentralisierung infolge des technischen Fortschritts auffassen. Schon in den antiken Städten war die Machtkonzentration von entscheidender Bedeutung, das römische Reich wird von vielen als gigantische Ausdehnung des Stadtstaates interpretiert. Die rechteckige Stadtform selbst, das castrum romanum, bildete sich gemäß den uniformierten Ansprüchen des römischen Heeres heraus.⁷⁵ Obwohl sich auch in der Struktur von Wien und Budapest das Erbe des römischen castrum nachweisen lässt, ist unter dem Aspekt des Straßensystems nicht dieser von Bedeutung, sondern die wesentlichen Unterschiede zwischen der mittelalterlichen und der absolutistischen Stadt.

Die mittelalterliche Stadt bestand nämlich ihrem Wesen nach aus kleinteiligen Strukturen. Zunächst genossen die Städte (Städtebünde) ihre eigene Autonomie. Eine zentrale Macht nach unseren heutigen Begriffen existierte nicht. Der zunächst funktionale und später immer eher symbolische Ausdruck dieser Selbstständigkeit war ein eigenes Festungssystem.⁷⁶ Innerhalb der Befestigung jedoch bestanden wiederum kleinteilige Strukturen: die kirchliche und die weltliche Verwaltung, Pfarreien und Orden, Fami-

75 Kolb, Frank: Die Stadt im Altertum. München: C.H. Beck 1984, S. 141–260.

76 Müller, Werner / Vogel, Gunther: dtv-Atlas Baukunst. Bd. 2. Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart. München: dtv 1981, S. 328–339.



liencians und Zünfte.⁷⁷ Aus all diesen Gründen hatte die mittelalterliche Stadt, jedenfalls wenn sie eine gewachsene Struktur besaß, in den seltensten Fällen ein einziges Zentrum; sie bestand eher aus einer Anhäufung von Zentren. Die Vorstellung von der idealen ‚Zentralstadt‘ entstand erst in der Renaissance, doch für ihre Verwirklichung finden wir gerade wegen der Schwäche der Zentralmacht nur sehr vereinzelt Beispiele.⁷⁸ Was von den Stadtutopien der Renaissance in vielen Fällen Wirklichkeit wurde, ist das planvoll angelegte System von Verteidigungswerken.⁷⁹ Die befestigte Stadt der Renaissance wird bereits von einer zentralen Macht geschützt, die Bastionen werden nicht mehr von einzelnen Zünften ‚betrieben‘, sondern die Stadt ist ein vom Bau bis zur Verteidigung einer einzigen militärischen Führung untergeordneter Organismus.

In der Herausbildung der Festungsstädte spielte eine große Rolle, dass die sich im 17. und 18. Jahrhundert herausbildende absolutistische Monarchie danach strebte, ihre theoretische Macht in eine tatsächliche Herrschaft umzuformen und damit die Grundlagen des Zentralstaates zu legen.⁸⁰ Der zentrale Staat stand im Widerspruch zu den städtischen Autonomiebestrebungen. Dies war neben vielem anderen ein Grund dafür, dass Europas Dynastien parallel zu ihren Residenzstädten Schlösser in der Provinz betrieben wie beispielsweise Versailles, Potsdam oder Schönbrunn.⁸¹ Anders als die ziemlich unübersichtliche mittelalterliche Stadt strahlten die Residenzschlösser und ihre Nebengebäude mit ihren geordneten Gärten, den breiten Alleen und Sichtachsen inmitten der ‚unordentlichen Natur‘ Ordnung und Strukturiertheit aus. Die Stadtregulierungen des 18. und 19. Jahrhunderts, die üblicherweise mit Abrissen einhergingen, trugen teils dieses barocke Raumerlebnis in die Städte, indem sie in deren Wirrwarr breite und gerade Straßen und überschaubare Strukturen schnitten.⁸² In dieser Lesart ist die Ringstraße nichts anderes als eine Reihe von bogenförmig verlaufenden breiten Straßen (zum Boulevard siehe ausführlicher Abschnitt 2.3). Die Plätze der Macht sind dabei alle Objekte, die mittelbar oder unmittelbar dem bestehenden System und seinen kulturellen Codes dienen: beispielsweise Paläste, die Verwaltungsgebäude und Kasernen, aber auch Institutionen wie Gärten, Theater oder Opernhäuser.

77 Kostof 1997, S. 71–122.

78 Granasztói, Pál: A renaissance és a barokk kor városépítési teoretikusai [Die Theoretiker des Städtebaus in Renaissance und Barock]. In: Településtudományi Közlemények 2 (1953), S. 83–116.

79 Gerő, László: Magyarországi várépítészet [Burgenarchitektur in Ungarn]. Budapest: Művelt Nép 1955, S. 62–94.

80 Hajnal, István: Az újkor története [Geschichte der Neuzeit]. Budapest: Akadémiai Kiadó 1998, S. 35–144 (reprint 1936).

81 Ebd.

82 Pogány, Frigyes: Terek és utcák művészete [Die Kunst der Plätze und Straßen]. Budapest: Építügyi Kiadó 1954, S. 93–148.

Aus Gründen der Kompaktheit soll hier nur auf einen einzigen, offensichtlichen Bereich der Macht hingewiesen werden: auf die Monopolisierung der Gewalt, und innerhalb ihrer auf Aspekte des Militärs. Diese brachten nämlich in Wien, dem Zentrum der Monarchie, ganz andere Formen hervor als in den aufstrebenden Städten Budapest und Szeged.

Im Habsburgerreich gelang es dem Wiener Hof, die zuvor verteilten Verteidigungsfunktionen zu monopolisieren. Nach 1683 bzw. nach den Türkenkriegen schuf er eine Reihe von Verteidigungsringen zum Balkan hin, deren äußerste administrative Linie die Militärgrenze wurde.⁸³ Das Zentrum des Festungssystems war Wien selbst. Pest-Buda und insbesondere Pest spielte in diesem Zusammenhang keine wesentliche Rolle, daher wurden auch die Verteidigungsmöglichkeiten der Stadt nicht weiterentwickelt. Die Pester Stadtmauer wurde während des 18. Jahrhunderts abgerissen.⁸⁴ In Buda war die Lage anders. Hier blieben die breiten unbebauten Flächen vor den Burgmauern an der Vérmező [Blutwiese] bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten (eher für demonstrative Militärmanöver als aus Verteidigungsgründen).⁸⁵ Die Befestigung von Szeged wurde ebenfalls von den Machtgesichtspunkten des Wiener Hofes diktiert. Das von Wien aus gelenkte Heer war durch die Burg markanter Teil des Stadtbildes. Die Burg in der Mitte der Stadt behielt bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ihren strategischen Aufgabenkreis im Leben des regulären Heers, das das gesamte Territorium des Reiches netzartig überzog.⁸⁶

In allen drei Städten legte also das morphologische Erbe des Absolutismus die Dimensionen der in Frage kommenden, an der Stelle des Glacis anzulegenden ‚Wallstraßen‘ von vornherein fest. Die Festungsstadt Wien bekam eine breite und lange Ringstraße, Pest war unversehens über seinen Wall (den späteren Kiskörút) hinausgewachsen, und in Szeged umfasste der mögliche Wallkreis nur ein ganz kleines Gebiet, denn er diente nicht der Verteidigung der Stadt, sondern den Soldaten und beschützte nur deren Burg. An seiner Stelle erstreckt sich heute ein weitläufiger Park, der Széchenyi-Platz.

Nicht weniger wichtig war jedoch das politische Umfeld des 19. Jahrhunderts, in dem die Ringstraßen entstanden. Für Wien und besonders für den Kaiserhof bedeute-

83 Nagy, Miklós Mihály: A déli határörvidék, mint társadalomformáló régió [Die südliche Militärgrenze als gesellschaftsformende Region]. In: Gál, András / Kókai, Sándor: Tiszteletkötet dr. Frisnyák Sándor geográfus professzor 80. születésnapjára [Festschrift für den Geografen Dr. Sándor Frisnyák zum 80. Geburtstag]. Nyíregyháza / Szerencs: Bocskai István Római Katolikus Gimnázium / Nyíregyházi Főiskola Turizmus- és Földrajztudományi Intézete 2014, S. 103-115, hier S. 104.

84 Vgl. Saly, Noémi (Hg.): A régi pesti városfal mentén – Budapesti kultúrtörténeti séták II [Entlang der alten Stadtmauer von Pest – Budapester kulturhistorische Spaziergänge II]. Budapest: Fekete Sas Kiadó 2015.

85 Budapest Enciklopédia: Lexikon, Hg. Tóth Endréné. Budapest: Corvina 1970, S. 390.

86 Vesmás 2001, S. 279-285.

te die Revolution von 1848 eindeutig eine negative historische Erfahrung.⁸⁷ Der Hof hielt eine Öffnung der Stadt nur unter maximaler Anwendung militärischer Gesichtspunkte für möglich.⁸⁸ Der Ring, mehr noch aber die sich hinter ihm erstreckende, nicht offizielle ‚Lastenstraße‘ (Museumstraße, Auersperggasse, Landesgerichtsstraße usw.), war ebenso wie die durch Haussmanns Stadtregulierung entstandene Ringzone als Aufmarschgebiet für die Armee geeignet. Haussmanns Paris war von den Erfahrungen von Revolutionen und von den Kämpfen zwischen Aufständischen und der regulären Armee inspiriert, und auf die Ringstraßen von Wien traf dies ebenfalls zu. Nichts veranschaulicht den militärischen Machtcharakter des Rings besser als die mächtigen Kasernen, die an seinen beiden Enden liegen.⁸⁹ Dieselben militärischen Gesichtspunkte lagen auch dem Ausbau des zweiten Ringes zugrunde, doch hier rückten die Ansprüche des Transports des Heeres mit der Eisenbahn immer mehr in den Vordergrund. Die Hauptaufgabe der Gürtellinie, mehr noch aber der Vorortellinie, war der Transport der Armee zwischen den Vorstädten Wiens, aber eigentlich auch zwischen den Teilen der Monarchie. Den Platz und die Zukunft des bereits 1856 gebauten Arsenal, dieser Kaserne vom Umfang einer ganzen Stadt, berührte die Stadterweiterung nicht. Man könnte sogar sagen, dass das Verteidigungssystem des Linienwalles auch deshalb geschleift werden konnte, weil an seiner Stelle schon die neue Kaserne stand, das erste Element des ‚Festungsdreiecks‘ (zusammen mit den Ringkasernen: Rossauer Kaserne, Franz-Joseph-Kaserne), das an die Stelle des älteren Verteidigungssystems der Stadt treten sollte.

Anders als für Wien bildete die Revolution von 1848 für das junge Budapest einen ideellen Orientierungspunkt, insbesondere die friedliche Revolution auf der Straße.⁹⁰ Die kaiserlichen Kasernen innerhalb der Stadt vermittelten daher nicht ein Gefühl der Sicherheit, sondern eines der Bedrohung. Teils deshalb und teils, weil die Militärangelegenheiten beim österreichisch-ungarischen Ausgleich ‚in Wien‘ blieben, hatte die ungarische Gesellschaft ein ambivalentes Verhältnis zur k. u. k. Armee. Ohne weiter ins Detail zu gehen, soll hier nur auf die morphologischen Folgen hingewiesen werden: Im Stadtbild Budapests erhielten militärische Gesichtspunkte nach dem Ausgleich 1867 nur eine untergeordnete Rolle. Das ‚Neugebäude‘ – quasi das Arsenal Budapests – wurde bei

87 Vgl. Bach, Maximilian: Geschichte der Wiener Revolution im Jahre 1848. Wien: Wiener Volksbuchhandlung 1898.

88 Vgl. Mollik, Kurt / Reining, Hermann / Wurzer, Rudolf: Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraßenzone. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1980 (= Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche III).

89 Czeike, Felix: Die Wiener Kasernen seit dem 18. Jahrhundert. In: Wiener Geschichtsblätter 35 (1980), Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, S. 161–190.

90 Gyurgyák, János: Ezzé lett magyar hazátok [Das ist aus eurer ungarischen Heimat geworden]. Budapest: Osiris 2007, S. 19–154.

der Stadterweiterung 1897 gnadenlos aufgelassen.⁹¹ Dass bei der Entscheidung für den Abriss des Gebäudes weniger Aspekte der Modernität als emotionale Gesichtspunkte (die Repressalien 1849) und solche der Stadtplanung dominierten, zeigt sich daran, dass die nicht weniger unmoderne Maria-Theresia-Kaserne, die auf der Verlaufslinie des Nagykörút lag, dem Abriss entging. Statt dem Neugebäude wurde keine militärische Basis von vergleichbarer Größe und Bedeutung in der Innenstadt im engeren Sinne bzw. im inneren Ring der Stadterweiterung mehr gebaut. Insgesamt ist der ‚militärische‘ Festungscharakter Budapests am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts erheblich weniger markant als der von Wien, genau genommen konzentriert er sich nicht in der Stadt, sondern im Umland. Die neuen Kasernen wurden Ende des 19. Jahrhunderts üblicherweise in den Vorstädten, vor allem entlang des Hungária körút, gebaut.⁹² Unter dem Aspekt der regionalen Bewegung der Armee standen die Kasernen an idealer Stelle, in unmittelbarer Nähe zu den Eisenbahnlinien. Aber anders als in Wien konnten die Kasernen in den Vorstädten nicht zu einem markanten Teil des sich neu formierenden Stadtbildes werden.

Man könnte erwarten, dass sich ein ähnlicher Prozess in geringeren Ausmaßen auch in Szeged vollzogen hat. Szeged ging der Hauptstadt teilweise sogar voran, denn schon bei Franz Josephs Besuch 1857 gelang es der Stadt, den Herrscher zum Abriss der Burg zu bewegen, eine Maßnahme, die jedoch erst nach dem Hochwasser umgesetzt wurde.⁹³ Die militärischen Objekte der Burg mussten ersetzt werden. Szeged folgte jedoch nicht dem Beispiel Budapests, hier wurden die neuen Kasernen nicht an der Stadtgrenze angesiedelt, sondern eher an den inneren Ringstraßen. Das war auch insofern eine interessante Wahl, als es auf diese Weise keine Lösung für den Truppentransport per Bahn gab. Das Szegeder Stadtbild konnte jedoch im Gegensatz zu dem von Budapest mit sehr viel weniger ‚obligatorischen‘ öffentlichen Gebäuden rechnen. Deshalb dienten die Kasernen neben militärischen Gesichtspunkten auch dem Ziel der Repräsentation der Macht im Stadtbild. Die Kasernen am Honvéd-Platz und am Mars-Platz (an letzterem ergänzt durch das Gefängnisgebäude) waren nicht einfach militärische Gebäude, sondern auch lokale Repräsentanten der zentralen Verwaltung.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in Wien eine Einheit aus der Macht, ihrer Militärlogistik bzw. ihrer Repräsentation im Stadtbild die Plätze der Stadt bzw. ihre neuen Ringstraßen durchwob und dabei gleichermaßen die Sicherung der Stadt gegen

91 Vgl. Csendes, Péter: Wiener Kasernen. In: Archiv der Hauptstadt Budapest / Wiener Stadt- und Landesarchiv (Hg.): Budapest und Wien. Technischer Fortschritt und urbaner Aufschwung im 19. Jahrhundert. Budapest / Wien 2003 (= Veröffentlichungen des Wiener Stadt- und Landesarchivs Bd. 9), S. 69–71; Fabó Beáta: Militärische Einrichtungen in der Stadtstruktur Budapests. In: Ebd., S. 59–67.

92 Ebd.

93 Bálint 2003, S. 116.

Revolutionen wie die regionalen Truppenverschiebungen innerhalb des Reiches und die Repräsentationsansprüche der Zentralmacht (siehe das Heeresgeschichtliche Museum im Arsenal) berücksichtigte. Budapests inneres Stadtbild war hingegen von einer emotional motivierten, vorwiegend gegen Wien gerichteten Antimilitarität gekennzeichnet. Die militärischen Einrichtungen wurden in erster Linie an logistischen Punkten angesiedelt, und bei der Sicherung der inneren Ordnung der Stadt kam den inneren Ringstraßen keine so wichtige Rolle zu wie in Wien (aber die Maria-Theresia-Kaserne an der Mündung der Üllői út blieb stehen).⁹⁴ Szeged war zwar von einer ähnlichen politisch-nationalen Verpflichtung charakterisiert, aber hier überschrieb der Bedarf an repräsentativen öffentlichen Gebäuden das Vorbild Budapests (genau genommen Pests), die militärische Rolle der Hauptstraßenlinien im Stadtbild nicht in Erscheinung treten zu lassen – eine Lösung, die im Städtebau dieser Zeit überhaupt eher als Ausnahme denn als übliche Praxis gelten kann.

2.3 Die Orte der Mobilität: die Geburt der Großstadt

Eine Ringstraße kann eine relativ schnelle Verbindung zwischen den Stadtteilen schaffen. Aber ist diese Verknüpfung wirklich schnell? Eigentlich ist ja eine Ringstraße ein Umweg, ein Hauptverkehrsweg, der um die Stadt herumläuft. Für den Fußgängerverkehr könnte man sagen, ein zu großer Umweg. Will man eine Stadt zu Fuß durchqueren, lohnt es sich nur in den seltensten Fällen, die Ringstraße zu wählen. Außen um die Stadt verlaufende Straßen können den Blutkreislauf einer Stadt nur dann beschleunigen, wenn auf diesen Straßen der freie Strom schnellerer Verkehrsmittel gewährleistet werden kann. Der Verkehr auf breiten Wegen, der immerfort an derselben Stelle strömt: Darin besteht die Neuheit der Ringstraße bezüglich der Mobilität, die sie nicht nur von den alten Straßen unterscheidet, sondern auch von den mit ihr in vielerlei Hinsicht verwandten Ausfallstraßen.

Der Boulevard des 19. Jahrhunderts bedeutet im Allgemeinen eine breite Straße in der Stadt, die ebenso gut Ausfall- wie Ringstraße sein konnte.⁹⁵ Der Boulevard war berufen, die Stickigkeit, Enge, Unüberschaubarkeit und die ‚sinnlosen‘ Kurven der historischen Straßen abzulösen. Mit seiner breiten, luftigen Ausgestaltung, seinen Baumreihen und weitläufigen Plätzen wirkte er tatsächlich wie ein gemütlicher Gartenspazierweg durch die Stadt. Sein Vorbild ist die barocke Gartenallee. Solche urbanen ‚Alleen‘ sind die

94 Ekler, Dezső: Space Looting and Mobilization: the Effect of the Big City on the Soul. In: Central European Political Science Review 6 (2005), S. 118–123.

95 „Boulevard [...] meist von Bäumen gesäumte, breite [Ring]straße, Prachtstraße“. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim: Dudenverlag 2000.

dreifache Radialstraße im barocken Rom (ausgehend von der Piazza del Popolo), die Champs-Élysées in Paris, die Straße unter den Linden in Berlin: künstlerisch komponentierte Spazier-, Kutschfahrt- und Aufmarschstrecken.⁹⁶ Die Ringstraße folgt teilweise diesem repräsentativen Muster, allerdings mit dem nicht unwesentlichen Unterschied, dass sie nicht mit geradem, sondern mit kreisförmigem Verlauf angelegt ist. Auf diese Weise bildete sich ein wesentlicher Unterschied zwischen den als Radialstraße und den als Ringstraße dienenden Boulevards heraus. Die Boulevards von der Art der Radialstraßen, die das Erbe der alten Ausfallstraßen weitertrugen, decken die historischen Gürtel der Stadt im Kreuz auf: sie verlaufen von innen nach außen, während sich auch ihr Straßenbild ständig wandelt, vereinfacht, luftiger wird. Der Boulevard als Ringstraße hingegen verläuft charakteristischerweise durch ein und denselben Bebauungsgürtel, deshalb strahlen seine einzelnen Abschnitte im Wesentlichen ein einheitliches Bild aus (jedenfalls im Vergleich mit den Radialstraßen).

Es wurde schon erwähnt, dass von den Ringstraßen der drei Städte allein der Wiener Ring als Prachtstraße bezeichnet werden kann. Der mittlere Abschnitt des Ringes besteht aus einer Reihe von voneinander mehr oder weniger unterschiedenen Raumkompositionen. Die scharfen Kurven sind räumliche Trennelemente zwischen diesen Kompositionen. Der Ring ist wie ein Ausstellungsraum, der von Saal zu Saal die Sehenswürdigkeiten der Machtelite aufdeckt. Die Verkehrsfunktion wird sekundär, teilweise findet der Verkehr gar nicht hier statt, sondern auf der äußeren, parallel verlaufenden Lastenstraße. Auf dem Ring wurde zwar eine Straßenbahn eingerichtet, aber von seiner ursprünglichen Gestaltung her ist er eher eine mit der Kutsche befahrbare Promenade. Und obwohl er dergestalt nicht in erster Linie für den Verkehr gedacht war, schuf er der Stadt doch ein neues Gefühl von höherem Tempo, weil der Maßstab der Gebäude nicht an das Fußgänger-, sondern an das Pferdekutschentempo angepasst war. Ebenso verhält es sich in Budapest mit der Andrassy-Straße, und ebenso, wie der Verkehr des Rings später von der äußeren, parallel laufenden Straße entlastet wurde, so tat das ein halbes Jahrhundert später auf der Andrassy-Straße die Untergrundbahn.⁹⁷

Verglichen mit dem Ring ist die Verkehrsfunktion sämtlicher anderer Ringstraßen größer, sei es der Wiener Gürtel oder die Ringstraßen von Budapest oder Szeged. Die Frage ist nur, ob diese Verkehrsfunktion tatsächlich umgesetzt wurde, d.h. ob die Ringstraße zu einem Verkehrsweg mit neuer und schnellerer Mobilität werden konnte. Da die Urbanisierung im 19. Jahrhundert von der Rolle der Eisenbahn nicht zu trennen ist,

96 Pogány 1954, S. 93–148.

97 Frisnyák, Zsuzsa: Verkehrslinien und räumliche Struktur Budapests. In: Archiv der Hauptstadt Budapest / Wiener Stadt- und Landesarchiv 2003, S. 109–114; Offenthaler Eva: Der öffentliche Verkehr in Wien. In: Ebd., S. 131–142.

bedeutet diese Frage also, auf welche Weise sich die Ringstraßen ins Verkehrsnetz der Stadt einschalteten und wie sie zu Trägern der Moderne im Verkehrswesen wurden.⁹⁸

Begonnen werden soll diesmal mit der kleinsten: der Kleinen Ringstraße von Szeged. Durch ihre Kürze erforderte diese Kleine Ringstraße selbst kein Verkehrsmittel. Ihre Umgestaltung in einen Verkehrsring wurde weiter dadurch erschwert, dass die erste Pferdeeisenbahn (1884) und später die an ihrer Stelle 1908 eröffnete Straßenbahn einen anderen Verlauf hatte.⁹⁹ Die Vorgängerin der heutigen Straßenbahnlinie eins verlief quer durch die Innenstadt und verband vor allem die beiden Bahnhöfe miteinander, wodurch sie dazu beitrug, dass die Verbindung von Kárász-Straße und Széchenyi-Platz zu einer Hauptstraße der Innenstadt wurde. Die ebenfalls 1908 eröffnete Straßenbahn auf dem Kleinen Ring kam nur noch als Ergänzung der ersten Hauptlinie in Betracht. Der auf der Szegeder Ringstraße verlaufende Straßenbahnweg jedoch ist keine echte Ringstraßenbahn, sondern die Verbindungsstrecke zwischen zwei die Innenstadt von Norden und von Süden her anlaufenden Radialstrecken. Auf diese Weise kommt es gerade nicht zu einer vollständigen Befahrbarkeit der Ringstraße mit der Straßenbahn. Dadurch jedoch, dass die Straßenbahnverbindung der Vorstädte auf die Kleine Ringstraße (Tisza Lajos körút) festgelegt wurde, geriet die von Lechner ursprünglich geplante Verbindungsfunktion der Großen Ringstraße ebenfalls in Frage, denn diese Straße erhielt keine moderne Verkehrsfunktion.¹⁰⁰ All dies hatte zur Folge, dass die Ringstraßen von Szeged keine neue Dimension der Geschwindigkeit und der Raumwahrnehmung in die Stadt brachten und nicht die Form des mit der Stadtbahn (Straßenbahn) ringsum befahrbaren Straßenraumes schufen.

Der Erfolg des Budapester Nagykörút liegt teilweise darin, dass diese Form des Straßenraumes in Budapest mit ihm erst geschaffen wurde. Sein Bau fiel mit den ersten Schritten für den Ausbau des Straßenbahnnetzes zusammen. Die Linie, die (ab 1887) vor dem Bahnhof Nyugati losfuhr, wuchs gleichsam gemeinsam mit dem Nagykörút. Auf diese Weise verschmolz der Nagykörút bereits in den Augen der Zeitgenossen, mehr noch aber vielleicht in denen der Nachwelt, mit der Straßenbahn. Die Ringstra-

98 Schott, Dieter / Skroblies, Hanni: Die ursprüngliche Vernetzung. Die Industrialisierung der Städte durch Infrastrukturtechnologien und ihre Auswirkungen auf Stadtentwicklung und Städtebau. Eine Forschungsskizze. In: *Die Alte Stadt* 14 (1987), S. 72–99; vgl. auch zur Kulturgeschichte des Themas: Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert.* Frankfurt a. M.: Fischer 2000.

99 Engi, József: A szegedi kényszerpályás tömegközlekedés története. 6. rész. A villamosvasút mellékvonalainak megnyitása és más üzemi események [Die Geschichte des Szegeder öffentlichen Verkehrs auf festen Wegen. 6. Teil. Die Eröffnung der Nebenlinien der elektrischen Bahn und andere Betriebsereignisse]. In: *Belvedere* 16 (2004), S. 64–86; Ders.: A villamosvasút üzeme az első világháborúig 7. rész [Der Betrieb der elektrischen Bahn bis zum ersten Weltkrieg]. In: *Belvedere* 16 (2004), S. 31–58.

100 Die Motorisierung hat die Große Ringstraße schließlich doch noch entdeckt, aber dazu kam es erst deutlich später als in der hier besprochenen Zeit.

ßenbahn war lang und ‚schnell‘ genug, um zu einem selbstständigen Verkehrskanal zu werden, den man ‚entlangreisen‘ konnte und der eine Alternative auch gegenüber den Verkehrswegen bedeutete, die die Innenstadt geradlinig durchschnitten. Noch größere Bedeutung hatte sie jedoch für die Vorstädte, für die sie die schnellste Verkehrsverbindung darstellte.¹⁰¹ Andererseits muss man natürlich auch sehen, dass die Straßenbahn zur damaligen Zeit eher ein privilegiert bürgerliches Mobilitätsmittel war und nicht den Charakter eines Massenbeförderungsmittels besaß, wie sie ihn im 20. Jahrhundert annahm. Doch gerade dieser privilegierte Charakter machte sie zum ‚Moderne-Erlebnis‘ – dies ist es, was das wahre Milieu dieser Ringstraße ausmacht. Der Nagykörút wurde durch die Straßenbahn befahrbar und in seinen Ausmaßen spürbar; die ‚Geschwindigkeit‘ der Straßenbahn fasste die großen Boulevards, die die Stadtteile durchschnitten, zusammen. Die beinahe homogenen (zumindest annähernd gleich hohen) Platzfassaden des Nagykörút vermitteln das Gefühl, als nähme die Stadt kein Ende. Auf diese Weise schuf der Nagykörút (unabhängig davon, dass er eigentlich nicht kreisförmig ist), das Erlebnis des Reisens in der Stadt und mit ihm einen Maßstab, eine Geschwindigkeit und eine Dimension des Großstädtischen, wie sie zuvor nicht erfahrbar gewesen waren.

Was auf der Ringstraße mehr oder weniger eine zufällige Koinzidenz war (der Ausbau der Straße und die Verkehrsrevolution), wurde beim Wiener Gürtel bereits als architektonisches Programm formuliert. Das Vorbild von Otto Wagners Stadtbahn war natürlich nicht die Ringstraßenbahn in Budapest, sondern die Berliner S-Bahn.¹⁰² Architektonisch unterscheidet sich der Gürtel kaum vom Nagykörút; an manchen Stellen ist er baulich sogar weniger anspruchsvoll als dieser. Doch die in der Mitte verlaufende Stadtbahn erhebt ihn zur Monumentalität – und zu einem Moderne-Erlebnis, das den Budapester Nagykörút übertrifft. Auf dem Nagykörút verhalf die Straßenbahn zur Wahrnehmung der Gebäude, auf dem Gürtel verhalfen die Gebäude zur Wahrnehmung der Stadtbahn. Die in einer Höhe von drei oder vier Stockwerken verlaufenden Fahrdämme, die in Anpassung an das Terrain von Zeit zu Zeit unter der Erde verschwinden, lassen gleichzeitig die Landschaft und die moderne Technologie spürbar werden, die der Gegebenheiten des Geländes Herr wird.¹⁰³ Die einheitlich geplanten Stationsgebäude vermitteln den Eindruck, die Stadt werde durch die Bahnlinie tatsächlich wie von einem Gürtel zusammengefasst und durch ständigen Verkehrsfluss umkreisbar gemacht. So wird die Stadtbahn zu einer Version der Ringstraßenbahn in größerem Maßstab und

101 Szabó, Dezső: A 100 éves Budapest tömegközlekedésének története 1873–1973 [100 Jahre Geschichte des Massenverkehrs in Budapest]. Budapest: Budapesti Közlekedési Vállalat 1973; Bencze Géza u. a. (Hg): A főváros tömegközlekedésének másfél évszázada [Eineinhalb Jahrhunderte Massenverkehr in der Hauptstadt]. Bd. I. Budapest: Budapesti Közlekedési Vállalat 1987.

102 Vgl. Békési 2004; Pawlik / Slezak 1999.

103 Die Kombination von Viadukten und Einschnitten war eigentlich wegen der Bachtäler nötig, die das Becken quer durchschneiden.

*schaft das noch schnellere und noch monumentalere Ringstraßenerlebnis. Allerdings ist auch von stadthistorischer Bedeutung, dass die Gürtellinie im Vergleich zur Ringstraßenbahn im Sinne des Verkehrs langsamer reifte und erst nach der Elektrifizierung in der Zwischenkriegszeit die ihr zuge dachte Rolle zu erfüllen begann.*¹⁰⁴

Von innen nach außen voranschreitend sehen wir also, dass immer schnellere Verkehrsmittel erforderlich waren, damit die Ringstraßen ihre Funktion erfüllen, also eine horizontale Verbindungsklammer bilden konnten. Da in der behandelten Zeit eine schnellere Verkehrsverbindung eindeutig die Eisenbahn bzw. Stadtbahn bedeutete, bildete die äußersten Ringe überall von vornherein die Eisenbahn, für die nicht einmal eine öffentliche Straße gebaut wurde. Aber die unterschiedliche Dynamik der drei Städte – und vielleicht auch verschiedene planerische Voraussicht – wird darin deutlich, dass, während die Budapester Ringeisenbahn bzw. der Szegeder Ringdamm die Stadt wie eine Mauer abschlossen, die Strecke der Wiener Vorortelinie von zahlreichen Viadukten unterbrochen wurde, unter denen die Stadt ihren Weg zu noch weiteren Landschaften finden konnte. Die Viadukte sind Realisierungen von Otto Wagners Modell der stetig wachsenden Stadt. Dass das zwanzigste Jahrhundert die Vorstellungen von der Stadt, die sich aus historischen Wurzeln nährt und ringsum wachsen will, zerstört hat und die Energien des Stadtwachstums auch in Wien in eine andere Richtung trieb, steht auf einem anderen Blatt.

Zusammenfassung

Beim Vergleich der drei Städte zeichnet sich ein Bild ab, das sich aus der Spannung zwischen den unterschiedlichen Größenordnungen der Städte und dem ‚Universalismus‘ der Ringstraßen ergibt. In Wien, das sich aus historischen und topografischen Gründen in Form eines Halbbogens entwickelte, bot sich durch das mächtige Festungssystem der Platz für zwei Ringstraßen gleichsam auf dem Silbertablett dar. In Budapest war all das schon schwieriger zu finden, woraus halbherzige Lösungen entstanden, vor allem, wenn man die Stadt nicht mit Pest identifiziert, sondern – zu Recht – die gesamte Struktur des einheitlichen Budapest betrachtet. (Auch Wien konnte ja seine Ringstraße nicht über den Donaukanal bringen und erst recht nicht über die Donau, nachdem es sich verwaltungsmäßig 1905 auch nördlich vom Fluss ausbreitete.) In Szeged, das mehr oder weniger aus einer linearen Anordnung von Stadtteilen besteht, wäre die Ringstraße ohne das Hochwasser gar nicht zustande gekommen. Und was in Szeged durch planerischen

104 Békési, Sándor: Die befahrbare Stadt. Über Mobilität, Verkehr und Stadtentwicklung in Wien 1850–2000. In: Pro Civitate Austriae. Informationen zur Stadtgeschichtsforschung in Österreich 9 (2004), S. 3–46.

Willen geschaffen wurde, musste sich in seinem Milieu immer noch an die Anforderungen der Stadt anpassen: die Kleine Ringstraße wurde in das System der Radialstraßen eingegliedert, die Große Ringstraße erhielt Vorstadtcharakter.

Der Vergleich zeigt auch auf, dass die Budapester und Szegeder Entsprechungen des repräsentativen ‚Ringes‘ nicht das Ringstraßensystem, sondern in Budapest die Andrásy-Straße und in Szeged der Széchenyi-Platz und die Stefánia bilden. Und für all das gibt es natürlich auch eine andere Lesart: Der Wiener „Ring“, der eine Verflechtung der Aristokratie und des liberalen Großbürgertums vergegenwärtigt, ist ebenso mit dem 18. wie mit dem 20. Jahrhundert verbunden, wenn man das erstere als Zeit der Selbstrepräsentation monarchischer Residenzen und das letztere als Zeitalter der beschleunigten Großstadt ansieht. Die Bedeutung des Nagykörút hingegen kann man gerade darin sehen, dass er trotz seiner bescheidenen Ausgestaltung einen neuen Typ des Verkehrsraumes geschaffen hat, da er gleichzeitig mit dem Straßenbahnnetzausgebaut wurde. So bietet der Budapester Nagykörút im Endeffekt ein Raumerlebnis, wie es – in größeren Dimensionen und in geplanter Form – von diesen drei Städten schließlich in Wien mit dem Aufbau des Gürtels zu einem monumentalen stadtarchitektonischen Werk wurde.

Aus dem Ungarischen von Christina Kunze

Die Gestaltung der Stadt

Julia Rüdiger

Die Wiener Ringstraße Konkurrenz der Stile in einem disparaten Ensemble

Die feierliche Eröffnung des ersten Teilstücks der Wiener Ringstraße am 1. Mai 1865 bildet den Referenzpunkt für das Jubiläumsjahr 2015, in dem die gesamte städtebauliche Unternehmung Ringstraße aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wurde. So warfen zahlreiche Ausstellungen und Publikationen ihren jeweils speziellen Blick darauf und widmeten sich der Planung und den Anfangsjahren, der Architektur und den Bauherren, der zeitgenössischen Gesellschaft und dem kulturellen Leben. Diese Vielfalt an Perspektiven zeigt, dass eine solch große stadtplanerische Unternehmung Auswirkungen auf allen Ebenen des Zusammenlebens hat und wegen der vielen beteiligten Menschen, Interessen und Parteien, aber auch wegen der großen räumlichen Ausdehnung zwischen historischen Stadtteilen sowie schließlich wegen der langen Bauungszeit nicht als monocodiertes Kulturereignis wahrgenommen werden kann und sollte.¹ Die starke und facettenreiche Auseinandersetzung mit diesem für Wien so charakteristischen Straßenzug macht deutlich, dass die Ringstraße bis heute als kulturelles Phänomen und als gesellschaftliche Reibungsfläche weiterwirkt.

In meinem Beitrag möchte ich aufzeigen, wie eng verzahnt Architektur, Stadtplanung, Gesellschaft, Theorie und Polemik in den Jahren der Entstehung waren und dadurch Einfluss auf das Erscheinungsbild genommen haben.

Aus kunsthistorischer Perspektive muss die Wiener Ringstraße wohl als der meist-dokumentierte und meisterforschte Straßenzug des 19. Jahrhunderts gelten. Dies ist insbesondere ein Verdienst der Wiener Kunsthistorikerin Renate Wagner-Rieger, die in ihrem breitangelegten Ringstraßenprojekt der 1970er Jahre mit großem personellem und finanziellem Aufwand die Quellen detailliert dokumentiert und analysiert und damit die Basis für jegliche weitere Ringstraßenforschung gelegt hat.² Im Fokus stand die Erforschung der gesamten Ringstraße und deren gesellschaftlichen und künstlerischen Entstehungsbedingungen, so wurden in diesem umfassenden Projekt vor allem die gemeinsamen Nenner dieser urbanistischen Entwicklung aufgearbeitet. Zu den einzelnen

1 Vgl. Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010, S. 14–16.

2 Wagner-Rieger, Renate: Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph. Reihe in zahlreichen Bänden. Wien / Graz / Wiesbaden: Böhlau / Steiner 1969–1981.

Bauten sind jedoch nur wenige baumonographische Studien erschienen,³ so dass sich – gerade auch in der Euphorie des Jubiläums – der Eindruck eines relativ einheitlichen Ensembles hält.

Häufig werden die einzelnen Bauwerke des historistischen Konglomerats anhand der von Wagner-Rieger entwickelten und kanonisch gewordenen Begriffe ‚Romantischer Historismus‘, ‚Strenger Historismus‘ und ‚Späthistorismus‘ unterschieden. Als Renate Wagner-Rieger im Jahr 1968 in ihrem stark rezipierten Artikel *Der Historismus in der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts* diese Begriffe einführt, ging es ihr vor allem darum, den Historismus überhaupt als künstlerisches Phänomen greifbar zu machen.⁴ So stellte sie zu Beginn fest, dass der Historismus in der Architektur, die un-originäre Verwendung und Vermischung von überbrachten Stilen, zu lange als Schwäche oder gar Elend der Kunst beurteilt und daher das Phänomen nicht als künstlerisches, sondern als historisches oder soziologisches angesehen wurde.⁵ Um den architektonischen Historismus des 19. Jahrhunderts von dem Vorwurf des unkreativen Kopierens zu befreien und damit eine ernsthafte kunsthistorische Erforschung dieses Stilphänomens zu ermöglichen, zielte ihr Artikel darauf ab, die Architektur des Historismus „unabhängig von allen außerkünstlerischen Problemen, [...] als eine *rein künstlerische* [Herv. J. R.] Erscheinung zu betrachten“ und in den Verlauf kunsthistorischer Epochen einzureihen.⁶ Voraussetzung hierfür war es, einen Epochenbegriff zu entwickeln, der sich wie andere in eine Früh-, eine Hoch- und eine Spätphase, einteilen ließe.

Mit ihrer profunden Kenntnis der Architekturgeschichte und den Wiener architektonischen Eigenheiten gelang es Wagner-Rieger, eine sinnvolle Gliederung der Wiener Architektur des Historismus zu definieren. Demzufolge ist der ‚Romantische Historismus‘ im mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts anzusiedeln und kennzeichnet sich durch eine bewusste Synthese verschiedener Stile der Vergangenheit mit dem Ziel, daraus eine neue, zeitgemäße Ausdrucksform zu schaffen.⁷ Der ‚Strenge Historismus‘ begann überlappend in der Jahrhundertmitte und hielt sich bis etwa 1880. Sein Ziel war es mit maximaler Rationalität die historischen Stile möglichst stilrein für neue Bauaufgaben

3 Nierhaus, Andreas: Die Neue Burg in Wien: Krise und Scheitern monumentaler Architektur am Ende des Historismus. Dissertation. Universität Wien 2007; Kruspel-Jovanovic, Stefanie: Das Naturhistorische Museum Wien: Architektur und Ausstattung – ein Tempel der Evolution. Dissertation. Universität Wien; Telesko, Werner (Hg.): Die Wiener Hofburg 1835–1918: der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2012.

4 Wagner-Rieger, Renate: Der Historismus in der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts. In: *Alte und moderne Kunst* 100 (1968), S. 2–15.

5 Ebd., S. 2.

6 Ebd., S. 3.

7 Ebd., S. 6.

anzuwenden.⁸ Abgelöst wurde diese Praxis in Wien ab den 1870er Jahren durch den ‚Späthistorismus‘, der sich durch eine betont plastische Anwendung der Bauformen sowie ein reiches Ornament auszeichnete.⁹

So wertvoll dieser Schritt für die Erforschung des Historismus und insbesondere der Ringstraße war, so muss man sich doch des *konstruierten* Charakters solcher Epochen- und Stilbegriffe bewusst sein. Daher stehen sie nicht nur in der kunsthistorischen Forschung schon seit längerem in der Kritik.¹⁰ Denn die Linearität und konstruierte Einheitlichkeit innerhalb eines Epochenbegriffs lassen wenig Raum für künstlerische Einzelentscheidungen, Auftraggeberwünsche, stadtplanerische Anforderungen und architekturtheoretische Überlegungen.

Wenn es also Wagner-Riegers berechtigtes Anliegen war, den Historismus in der Architektur des 19. Jahrhunderts überhaupt erst als Kunst, als rein künstlerische Erscheinung wahrgenommen zu wissen, dann ist es mir im interdisziplinären Kontext des vorliegenden Sammelbandes knapp fünfzig Jahre später ein Anliegen, auch die vielen außerkünstlerischen Aspekte, die jede Kunst, aber die Architektur vielleicht am meisten, beeinflussen, stärker in den Blick zu nehmen. Im Folgenden möchte ich daher die rein künstlerische Argumentation für Stilkonstruktionen anhand dreier Ringstraßen-Beispiele hinterfragen. Wir blicken auf drei Brennpunkte in der Entwicklung der Wiener Ringstraße, an denen sich unterschiedliche Erwartungshaltungen aneinander gerieben haben und so bewusste Stilentscheidungen notwendig machten. Während wir also an der Einordnung der Architekturen in eine Kunstgeschichte arbeiten, eröffnet sich parallel eine breite Aussicht auf die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen des Wiener Ringstraßenbaus.

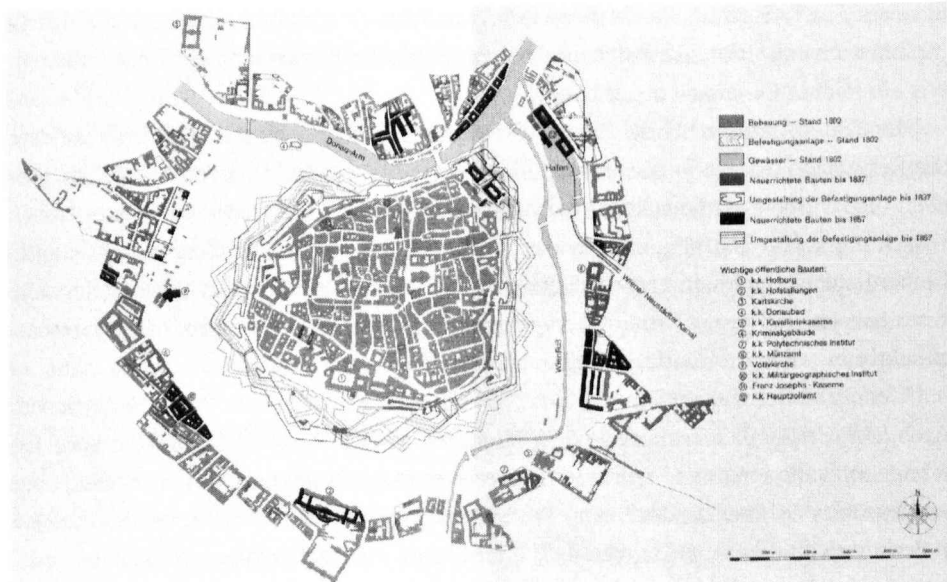
Städtebaulich befand sich Wien in den 1850er Jahren in der bemerkenswerten Situation, dass die Stadt im Gegensatz zu den meisten europäischen Residenzstädten noch immer an ihren – militärisch-funktionell bereits lange überholten – Befestigungsanlagen festhielt. Der dicht besiedelte Stadtkern war durch die Stadtmauern und eine rund 500 Meter breite Freifläche von den Vorstädten getrennt.¹¹

8 Ebd., S. 6–7.

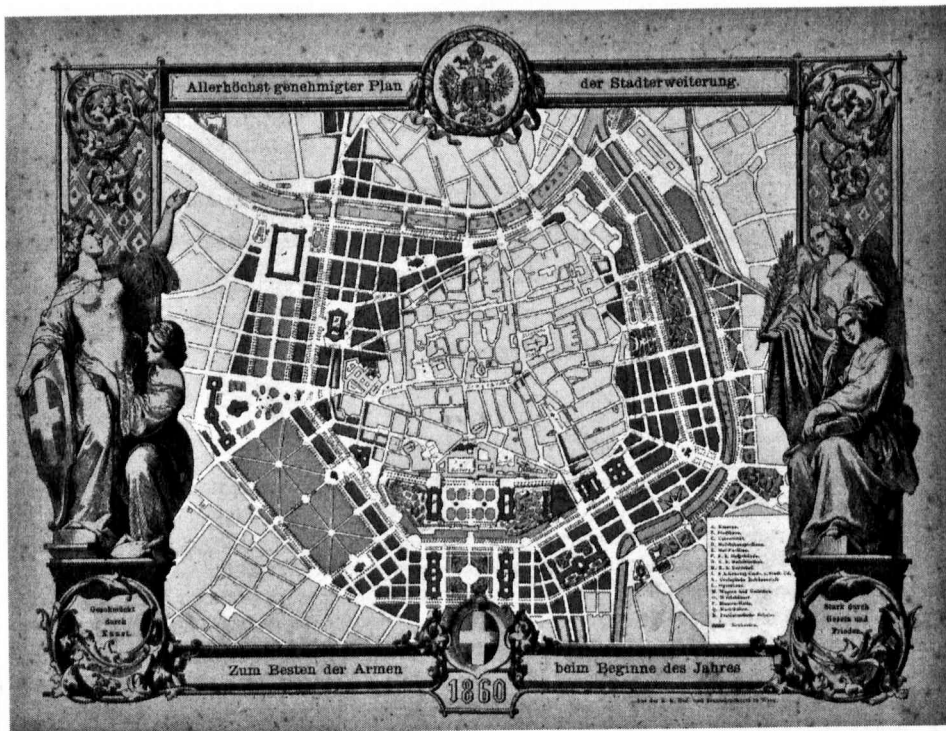
9 Ebd., S. 12–13.

10 So in der Literaturwissenschaft in Gumbrecht, Hans Ulrich / Link-Heer, Ursula (Hg.): Epochen-schwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985; in der Kunstgeschichte in Schmoll gen. Eisenwerth, Josef: Stilpluralismus und Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte (1970). In: Nerdinger, Winfried / Schubert, Dietrich (Hg.): Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte, München: Prestel 1985, S. 11–30; Pochat, Götz: Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte. In: Dittmann, Lorenz (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Wiesbaden / Stuttgart: Steiner 1985, S. 129–168; Hager, Werner / Knopp, Norbert (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München: Prestel 1977.

11 Mader-Kratky, Anna: Über das Glacis. Erste Überlegungen zu einer Stadterweiterung Wiens. In: Nierhaus, Andreas (Hg.): Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstrasse. Wien: Residenz Verlag



Die städtische Entwicklung der späteren Ringstraßenzone von 1802 bis 1857



Allerhöchst genehmigter Plan der Stadterweiterung, 1860

Erst infolge der Allerhöchsten Entschliebung Kaiser Franz Josefs im Dezember 1857 wurden die Basteien und Mauern geschleift und ein Bebauungsplan für diese enorme Fläche entwickelt.

Schon vor dieser retardierten Befreiung der Inneren Stadt hatte der Wiener Kunsthistoriker Rudolf von Eitelberger gefordert, dass man das Glacis für die Errichtung von *Monumentalbauten* zur repräsentativen Aufwertung der Stadt nutzen sollte. So schrieb er 1855 im *Deutschen Kunstblatt*, dass „Erstens das Aufgeben der Befestigung Wiens und Zweitens die Benutzung der Glacis zu Monumentalbauten“ nötig sei, damit Wien an architektonischer Schönheit gewinne.¹² Doch die Frage, wie solche Monumentalbauten aussehen sollten, war zu diesem Zeitpunkt keineswegs klar und wurde in den 1860er Jahren im Zuge der beginnenden Ringstraßenbebauung ausführlich und nicht selten polemisch diskutiert.¹³

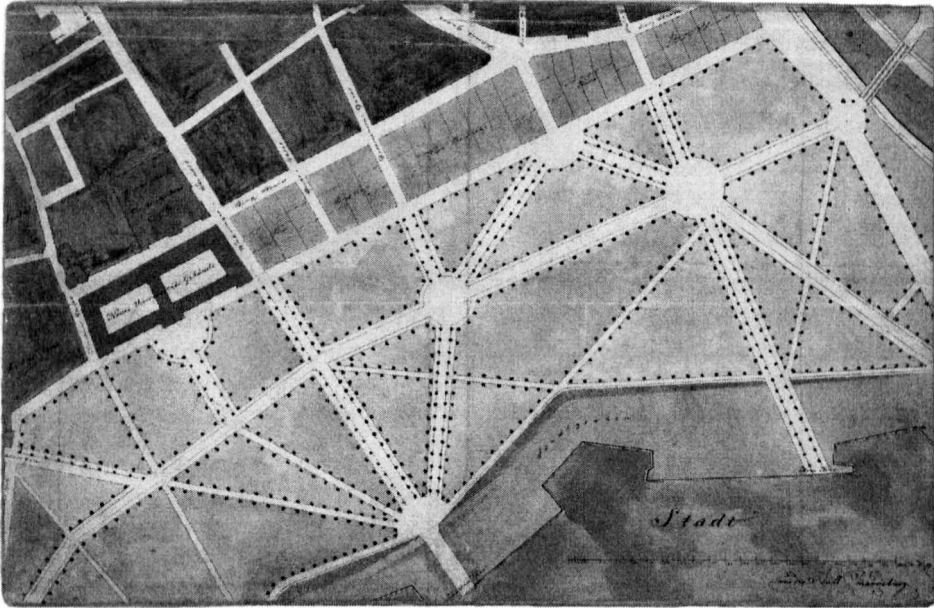
Romantischer Historismus oder „christliche Charakteristik“

Der erste Brennpunkt, anhand dessen ich die künstlerischen und außerkünstlerischen Einflüsse auf die formale Gestaltung der Architektur verdeutlichen möchte, liegt zeitlich noch vor der Allerhöchsten Entschliebung zur Schleifung der Basteien und betrifft den ab 1854 geplanten Neubau der Universität sowie die Errichtung der Votivkirche ab 1856 auf dem Areal vor dem Schottentor.

Ein Neubau der Universität war notwendig geworden, da das ehemalige Hauptgebäude, die sogenannte ‚Neue Aula‘ im Stubenviertel im Zuge der Revolutionsniedererschlagung im Jahr 1848 militärisch besetzt und eine Rückgabe an die Institution kategorisch ausgeschlossen worden war.¹⁴ Das Architektenduo August von Sicardsburg und Eduard van der Nüll erhielt den Auftrag für die „zu k. k. Staatsbauten vorbehaltenen Baulücke vor der k. k. Gewerfabrik und dem Schwarzspanier Hause am Glacis“¹⁵ einen

2015, S. 38; Mollik, Kurt / Reining, Hermann / Wurzer, Rudolf: Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone. Wiesbaden: Steiner 1980, S. 45–61.

- 12 Eitelberger, Rudolf: Bericht aus Wien. In: *Deutsches Kunstblatt*. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe 6/45 (1855), S. 399–400, hier S. 400.
- 13 Kurdiovsky, Richard: „Die baulichen Vorgänge in Paris liessen so vieles für Wien hoffen [...]“ Paris als Vor- und Gegenbild der Architektur der frühen Ringstrassenzeit. In: Nierhaus 2015, S. 51–55; sowie Rüdiger, Julia: Die monumentale Universität. Funktioneller Bau und repräsentative Ausstattung des Hauptgebäudes der Universität Wien. Wien: Böhlau Verlag 2015, S. 186–193 (Kapitel „Debatte um Stil und Monumentalität“).
- 14 Wolf, Gerson: Der neue Universitätsbau in Wien. Eine historische Studie. Wien: Hölder 1882, S. 30; Gall, Franz: Die Alte Universität. Wien: Zsolnay 1970, S. 115; Rüdiger 2015, S. 28.
- 15 Erlass des Unterrichtsministeriums vom 17. Juni 1854 (Z. 9411), zit. nach Bericht des Universitäts-Syndicus Karl von Heintl, 20. März 1867 (= Quelle aus dem Archiv der Universität Wien, Akad. Senat 34, Sonderreihe S60, Bauakten 1854–72), S. 5.



Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Situationsplan des Ersten Entwurfs für den Neubau der Universität Wien, 1854

Entwurf zu erstellen. Da die Enge der Inneren Stadt keine weiteren Bebauungen zuließ, stellte dieses Areal direkt an der Bebauungslinie der Vorstadt mit direktem, zu diesem Zeitpunkt unverbaubarem Blick zur Inneren Stadt, einen Bauplatz höchsten Ranges dar. Erhalten sind von diesem Entwurf ein Situationsplan sowie drei schematische Geschossgrundrisse mit detaillierten Raumzuordnungen, jedoch keine Ansicht der Fassade.¹⁶ Der trapezoid an die Baulücke angepasste Grundriss umschließt zwei Innenhöfe.

Die vier Ecken und die zur Stadt gewandte Mitte treten stark aus der Fassade hervor und bilden somit gerade an den Ecken kastellartige Akzente aus. So können wir anhand der Grundrisse annehmen, dass der Bau der etwa zeitgleichen Ausführung eines anderen Bauwerks im kaiserlichen Auftrag der beiden Architekten hätte ähnlich aussehen können. Denn in der Gestaltung des Arsenal's suchten die Architekten ebenfalls nach einer Lösung, die Baumassen durch „Gruppierung der Massen, Betonung der Mitte, Vor- und Rücksprünge des Baublocks, Auflockerung der Dachsilhouette mittels turmartiger Aufbauten“¹⁷ zu gliedern. Wenn auch die Ornamentik der Bauaufgabe Universität

¹⁶ Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Inneres II. Allgemein Kart. 164 Sig. 26 1862 Stadt.

¹⁷ Wagner-Rieger, Renate: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1970, S. 122.

angepasst worden wäre, so muss man sich diesen ersten Entwurf des neuen Universitätsgebäudes zweifellos ebenfalls als stark gegliederten Ziegelbau mit einer abwechslungsreichen Fassade vorstellen.

Würden wir nun *nur* das Arsenal und den Universitätsentwurf derselben Architekten kennen, könnten wir in einer rein künstlerischen Betrachtung überzeugend hervorbringen, dass es jeweils der entsprechende zeitgenössische Stil, nämlich der ‚Romantische Historismus‘ gewesen sein muss, der die Künstler hier bewegt hat. Und, wir müssten in weiterer Folge annehmen, dass die beiden jede andere Aufgabe zu dieser Zeit in ganz ähnlicher Form gelöst hätten.

Doch ein anderer Bauauftrag von höchster staatlicher Relevanz unterbrach die beiden Architekten in ihrer Universitätsplanung. Denn zum Gedächtnis an das „gnädige Walten der Vorsehung“, aufgrund dessen Kaiser Franz Josef das auf ihn verübte Attentat am 18. Februar 1853 überlebte, rief sein Bruder Erzherzog Ferdinand Maximilian auf, im „gotischen Style“ eine Votivkirche zu errichten.¹⁸ Während Sicardsburg und van der Nüll an dem Universitätsplan arbeiteten, entschied sich der Wettbewerb um den Bau der Votivkirche für deren Schüler, den jungen Architekten Heinrich von Ferstel. Dieser plädierte dafür, die Votivkirche nicht wie ursprünglich vorgesehen auf der Anhöhe hinter dem Oberen Belvedere zu errichten, sondern stattdessen auf dem ansteigenden Gelände vor dem Schottentor in einer Achse mit dem Stephansdom zu positionieren.¹⁹

Ferstel wählte also just das Areal vor dem Schottentor, auf dem seine beiden ehemaligen Lehrer die Universität planten. Wegen der Dringlichkeit beider Bauvorhaben einigten sich Auftraggeber und Architekten rasch, dass sich Kirche und Universität auf dem gemeinsamen Bauplatz zu einer „gefälligen Baugruppe“²⁰ vereinigen sollten. Dies war nicht nur ökonomisch vom Platzbedarf, sondern vielmehr war diese Symbiose praktisch sowie ideell für Kirche und Universität von Interesse. Durch die Vereinigung zu einer ‚civitas universitatis‘ hätte die Kirche auf dem freien Feld eine Gemeinde gewonnen und die Universität – die zwar einerseits nach dem Humboldtschen Modell umstrukturiert wurde, aber andererseits keinesfalls ihren katholischen Charakter verlieren sollte – hätte zwecks Charakterstärkung ein katholisches Kirchenhaus als Zentrum gehabt.²¹ Für dieses Ideal galt es also den Entwurf der Universität umzuarbeiten.

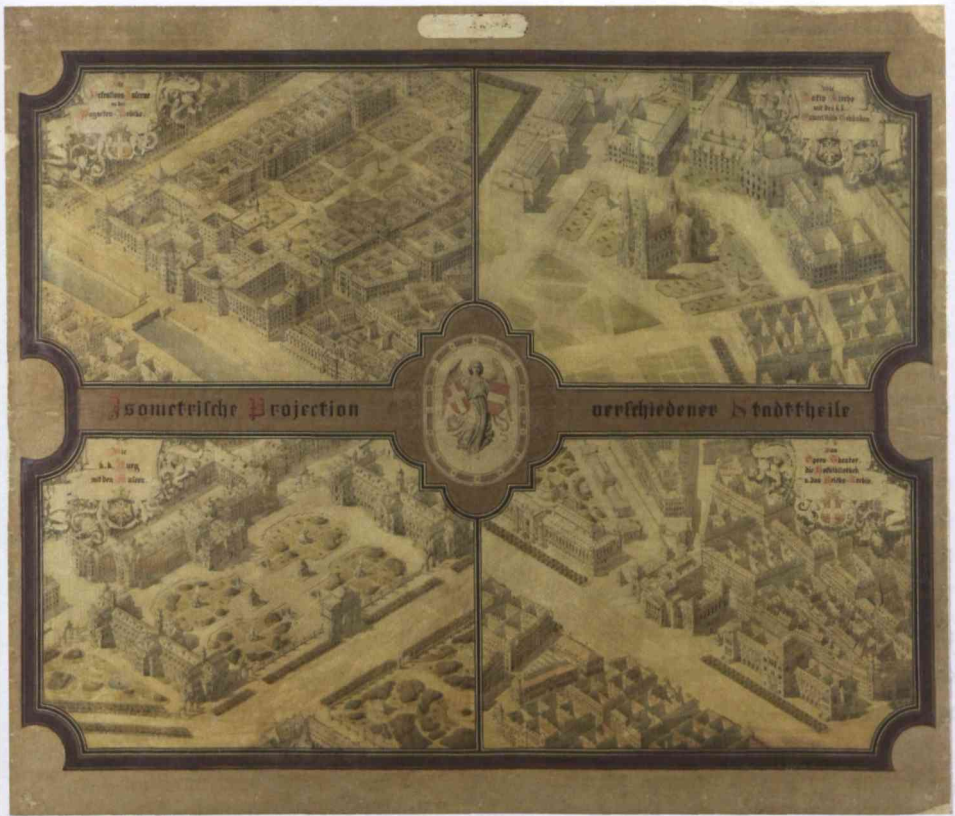
In diesem zweiten Entwurf von Sicardsburg und van der Nüll orientierte sich das Universitätsgebäude maßgeblich an der Nachbararchitektur und den neuen ideellen Ansprüchen. Nicht nur veränderten die Architekten den Grundriss dergestalt, dass sich

18 Wiener Zeitung, 2. März 1853, Nr. 52, S. 525.

19 Allgemeine Bauzeitung 23 (1858), S. 2; Wibiral, Norbert / Mikula, Renate: Heinrich von Ferstel. Wiesbaden: Steiner 1974, S. 12-13.

20 Wibiral / Mikula 1974, S. 14.

21 Ebd., S. 45.



Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Die Votivkirche mit den k. k. Universitätsgebäuden. Detail aus der Isometrischen Projection verschiedener Stadttheile um 1858

der Bau in verbundenen Kompartimenten um den Chor der Votivkirche schmiegt und daher keinen Zweifel an der Zusammengehörigkeit der einen Architektur mit der anderen lässt. Sondern auch in der stilistischen Ausarbeitung bemühte sich das Architekten-duo um Annäherung und verwendete nun ebenfalls neugotische Elemente, die mit dem Kirchenbau und dem Ideal einer katholisch geprägten ‚civitas universitatis‘ harmonieren sollten. Diese Anpassung an die neuen Gegebenheiten erforderte zwar von den Architekten eine komplette Neuplanung, sowohl des Grundrisses als auch der stilistischen Gestaltung, sie stellte aber keinen Bruch mit ihren kunsttheoretischen Maßstäben dar. Denn van der Nüll hatte bereits im Jahr 1845 in den Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst festgehalten, dass „man auf dem Wege der Nachahmung zu nichts gelangt“. Doch auch nicht durch das Verwerfen der überlieferten, ‚vortrefflichen‘ Formen, sondern durch eine bewusste Nutzung und Kombination dieses Repertoires entsprechend der Bauaufgabe und der konstruktiven Bedingungen gelange man „zu

einem wirklich originellen und nationalen Baustyle“.²² Wenn Erzherzog Ferdinand Maximilian in seinem Aufruf für die Votivkirche Entwürfe im neogotischen Stil wünschte, da dieser „ohne Zweifel am besten geeignet ist dem Aufschwunge und Reichthume des christlichen Gedankens durch die Baukunst einen Ausdruck zu geben“,²³ dann musste diese Annahme für den universitären Staatsbau mit christlichem Charakter gleichermaßen gelten. Innerhalb dieser kunst- und staatstheoretischen Argumentation gelang es den Architekten, eine der Bauaufgabe entsprechende und durch die funktionell-modernen Anpassungen als Gruppenblockbau zeitgemäße, originelle und schließlich auch nationale – im Sinne von den christlichen Charakter des Habsburgerreichs widerspiegelnde – Lösung zu finden.

Diese theoretischen Überlegungen von der Nülls und die formalen Beobachtungen am zweiten Entwurf lassen sich also mit dem synthetischen Charakter des ‚Romantischen Historismus‘ in Einklang bringen. Wichtig für die Überlegungen in dieser Betrachtung ist aber, dass es äußere, nicht künstlerische Faktoren waren, die das Architektenduo dazu bewegten, den Entwurf komplett zu überarbeiten und dem Bau ein gänzlich neues Gesicht zu geben. Dieser zweite Entwurf stellt also keinen alleinstehenden Monumentalbau dar, der nach Zeit- und Künstlerstil in eine lineare, rein künstlerisch orientierte Kunstgeschichte einzuordnen ist. Stattdessen ist er ein Produkt einer intensiven Auseinandersetzung der Architekten mit dem Bauareal, dem Nachbarbau und dessen Eigenheiten und mit den ideellen Ansprüchen, die an das Universitätsgebäude innerhalb einer ‚civitas universitatis‘ gestellt wurden. Nicht zuletzt manifestieren sich in der Perspektivansicht auch die Konkurrenzverhältnisse zwischen den beauftragten Architekten: Gewaltig wirkt der ausladende Universitätsbau, der vom vormals repräsentativsten Bauplatz am Glacis zur Kulisse degradiert wurde, hinter der zarten neugotischen Votivkirche des ehemaligen Schülers.

Strenger Historismus oder die Monumentalitätsdebatte

Die zu Beginn der 1860er Jahre hitziger werdende Debatte über die Frage, in welchem Stil an der Ringstraße zu bauen sei, verhinderte – wie der dritte Brennpunkt zeigen wird – schließlich die Ausführung dieses Universitätsentwurfs. Die Positionen innerhalb dieser Debatte lassen sich anhand des nächsten Brennpunkts, bei dem wieder eine

22 Van der Nüll, Eduard: Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornaments zur rohen Form. In: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst 52–53/2 (1845), nachgedruckt in: Peichl, Gustav (Hg.): Die Kunst des Otto Wagner. Wien: Wiener Akademie Reihe 1984, S. 21–34, hier S. 32.

23 Wiener Zeitung, 2. März 1853, Nr. 52, S. 525.



Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Hofoper, 1860–69

Architektur von Sicardsburg und van der Nüll sowie die eines ihrer Schüler zentrale Rollen spielen, deutlich machen.

Sicardsburg und van der Nüll gewannen im Oktober 1861 den Wettbewerb um die Hofoper und kombinierten hierfür in der reich gegliederten Fassade stilistische Elemente, die ihren Ursprung in der lombardischen, venezianischen und französischen frühen Renaissance hatten und die ihrer Ansicht nach geeignet waren, die monumentale Würde dieses ersten höfischen Bauwerks am Ring auszudrücken.

Gerade mit den Frührenaissance-Formen musste sich das Duo auf der sicheren Seite wähnen, hatte sich doch der Stil der Frührenaissance seit den 1820er und 1830er Jahren in Paris, London, München und Berlin als Form des würdevollen Bauens etabliert.²⁴

24 Vgl. Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden: Verlag der Kunst 1981, S. 62 und 68; Börsch-Supan, Eva: Der Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper. In: Börsch-Supan, Eva (Hg.): Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Basel / Stuttgart: Birkhäuser 1976, S. 162 und 165; Hammer-Schenk, Harold: Neurenaissance in Berlin. Architekten nach Schinkel: Friedrich Hitzig, Eduard Knoblauch, Eduard Titz. In: Krause, Walter / Laudel, Heidrun / Nerding, Winfried (Hg.): Neorenaissance. Ansprüche an einen Stil (Tagungsband: Zweites Historismus-

Vornehmlich der Stil des Quattrocento galt als Ausdruck einer „edlen Simplicität“²⁵ und der „Prachtentfaltung und Großartigkeit“.²⁶ Der „imperiale Charakter“ der italienischen Hochrenaissance jedoch stieß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend auf Widerstand.²⁷

Doch genau in den frühen 1860er Jahren in Wien, in denen Stadtplaner, Architekten und Kunstkritiker über die Frage „Wie soll das neue Wien *monumental* bauen?“ debattierten, wendete sich das Blatt. Im Zuge einer verstärkten Rezeption des Werks und der architekturtheoretischen Ausführungen Gottfried Sempers und der Publikationen *Der Cicerone* (1855) und *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) des Schweizer Kulturhistorikers Jakob Burckhardt unter der jüngeren Architektengeneration entwickelte sich der Anspruch, die historischen Stile möglichst rein in Anwendung zu bringen.²⁸ Sempers Bestreben war es, die strenger Formen der italienischen Hochrenaissance zur Anwendung zu bringen, da dieser Stil seines Erachtens wegen der „in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration“²⁹ die Monumentalität der Architektur befördere. Die „Semper-Komponente“ entwickelte sich zum Banner der Moderne.³⁰ Die Wiener Kunstkritiker griffen diesen Umschwung auf und polemisierten gegen die Wiener Hofoper, die mit ihrer ornamentalen Fassade nicht dem neuen Monumentalitätsideal entsprach. Nicht zuletzt trieben auch die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen Paris und Wien die Feuilletonisten und die Architekten zur Ablehnung eines stark ornamentierten französischen Vorbilds. Sollte doch die Wiener Ringstraße, die als monumentale Konkurrenz zu den Pariser Haussmann-Boulevards gelesen werden kann, eine städtebauliche Antwort und gleichzeitig Emanzipation von dem Vorbild darstellen.³¹ Daher mussten sich auch die Architekturformen „von fremdländischer Geschmacksrichtung, namentlich von französischer“³² emanzipieren.

Die stark ornamentierte Fassadengestaltung der Hofoper wurde in der Wiener Kunstkritik als subjektiv-überbordend und damit gleichzeitig als Sinnbild für Pariser

Symposium Bad Muskau 1999). Dresden: Graphische Werkstätten Zittau 2001, S. 149–150; Watkin, David: *English Architecture*. London / New York: Thames & Hudson Ltd. 2001, S. 162; Talenti, Simona: Von der italienisierenden zur nationalen Renaissance in Frankreich. In: Krause 2001, S. 122–132, hier S. 123.

25 Gruppe, Otto Friedrich: Karl Friedrich Schinkel und der Berliner Dom. Berlin: Lüdertzsche Verlagsbuchhandlung 1843, zit. nach Börsch-Supan 1976, S. 162.

26 Hammer-Schenk, Harold: Neurenaissance in der Architektur Berlins. „Grossartigkeit als Motiv“. In: *Acta Historiae Artium* 49 (2008), S. 433–439, hier S. 433.

27 Börsch-Supan 1976, S. 162.

28 Wagner-Rieger, Renate: Semper und die Wiener Architekten. In: Börsch-Supan, Eva (Hg.): *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Basel / Stuttgart: Birkhäuser 1976, S. 286.

29 Vgl. Börsch-Supan 1976, S. 165.

30 Wagner-Rieger 1976, S. 286.

31 Kurdiovsky 2015, S. 52–53.

32 Niederösterreichischer Gewerbeverein: *Gewerbe-Kunstblatt* 1 (1859), S. 37.

Luxus und Überfluss verstanden. Dagegen sollten nun die „strenge Gesetzmäßigkeit und Schönheit der Linien“³³ sowie die italienische ‚grandezza‘ der Neorenaissance als Sinnbild für das moderne Wien durchsetzen.

Wie stark diese Debatte den Entstehungsprozess einzelner Bauvorhaben beeinflusste, lässt sich an einem Bau am Rande der Ringstraßenentwicklung sehen. Den im Juni 1861 ausgeschriebenen Wettbewerb um das Künstlerhaus konnte der Architekt August Weber für sich entscheiden. Vom ersten Entwurf dieses Sicardsburg- und van der Nüll-Schülers sind wiederum keine Aufrisse erhalten, aber die Ähnlichkeit seiner Anlage der Blumensäle, die 1864 für die Gartenbaugesellschaft fertiggestellt wurden,³⁴ mit der Hofoper legt nahe, dass sich der Architekt auch hier an dem prominenten Vorbild seiner Lehrer orientiert hatte. In der Presse wurde der Entwurf als „eine wahre Steinblume der Renaissance“³⁵ gefeiert. Doch Unstimmigkeiten in der Anlage des Baus erforderten die mehrmalige Überarbeitung dieses Entwurfs, die den Baubeginn hinauszögerte, so dass Webers Arbeiten an den Plänen parallel zur Wiener Monumentalitätsdebatte verliefen. Einer der weiteren Vorschläge, den er im Mai 1864 einreichte, erntete eine vernichtende Kritik des Baucomités. Die schriftlichen Korrekturforderungen machen deutlich, dass sich dieser Entwurf markant von dem ausgeführten Bau unterschieden haben muss. Das Äußere des Projekts beanstandete das Baucomité nicht nur „wegen nicht schöner Anordnung einzelner Theile etc.“, sondern besonders „wegen monotoner Wiederholung [sic] der 4 Façaden durch vorspringende Eckpavillione [...] wodurch die simetrische [sic] Ausbildung von 4 Ecktürmen nach oben erfolgt“³⁶. Statt eines kastellartigen Gebäudes mit Ecktürmen präsentiert sich die Ausführung als getreueste Nachahmung einer Villa von Jacopo Sansovino.

Diese beobachtete Modifikation der stilistischen Ausrichtung bestätigt ein Zeitungsbericht, der anlässlich der Fertigstellung des Künstlerhauses im September 1868 einen Blick auf die Planungsgeschichte warf. Während das erste Projekt Webers an den Kosten scheiterte, musste der nachfolgende Entwurf

seiner ästhetischen Sünden wegen vielfachen Widerspruch erfahren. Die Architekten [im Baucomité, JR] erhoben sich gegen den Louvre-Styl – Luder-Styl, wie ihn Rahl bezeichnete [...]. Das zweite Project fiel auch, und nicht ganz sanft, und der arme Künstler mußte sich bequemen, ein drittes

33 Weiß, Karl: Das neue Opernhaus. In: Die Presse, 16. Februar 1867 (Morgenblatt), S. 1.

34 Vgl. Panholzer, Peter: Die Blumensäle am Parkring (Zur Geschichte der Gartenbau-Gesellschaft und ihrer Ausstellunggebäude). In: Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur 100 (1968), S. 16–19.

35 Uhl, Friedrich: Wiener Chronik. In: Die Presse, 15. Dezember 1861 (Morgenblatt), S. 1–2, hier S. 2.

36 Künstlerhaus-Archiv, Hausakten, Baugeschichte, Mappe 1864: Beurtheilung der Pläne des Architekten A. Weber für das Wiener Künstlerhaus vom 24. Mai 1864 (B4/1864–39).

Project auszuarbeiten, welches nach mehrfachen Wandlungen bei der venezianischen Marcus-Bibliothek, als seinem Vorbilde, anlangte und endlich acceptirt wurde.³⁷

Gerade weil es sich beim Künstlerhaus um die architektonische Manifestation des Selbstbildes der Künstler und Architekten in Wien handelte, war Weber hier im großen Maße der Debatte um den *richtigen* monumentalen Stil ausgesetzt und vollzog in seiner Arbeit am Künstlerhaus den Wandel vom ‚Romantischen‘ zum ‚Strengen Historismus‘ aus einer an der Bauaufgabe orientierten Diskussion heraus.³⁸

Späthistorismus oder die semantische Funktion der Stilwahl

Die folgenden Ringstraßenbauten der 1860er Jahre, u. a. das Palais Erzherzog Wilhelm von Theophil Hansen, das Palais Erzherzog Ludwig Victor von Ferstel, sind tatsächlich geprägt von einer stilistischen Strenge und Orientierung an der italienischen Hochrenaissance. Diese Entwicklung wurde von den Kritikern begeistert aufgenommen:

Die italienische Renaissance ist und bleibt das Schönste, was die neuere Profan-Baukunst geschaffen. [...] Wenn wir schon auf die Reproduction vorhandener Stylformen angewiesen sind, so sollen wir stets das Beste und Vollendetste anstreben. Verlassen wir den Weg, so werden wir in kürzester Zeit wieder dort angelangt sein, wo wir noch vor Kurzem standen – auf dem Standpunkte der traurigsten Principenlosigkeit. Heute ist es nicht zu spät, dagegen die Stimme zu erheben, denn der Himmel hat gesorgt, daß die Träume der Stadterweiterungs-Commission nicht zu rasch in Erfüllung gehen.³⁹

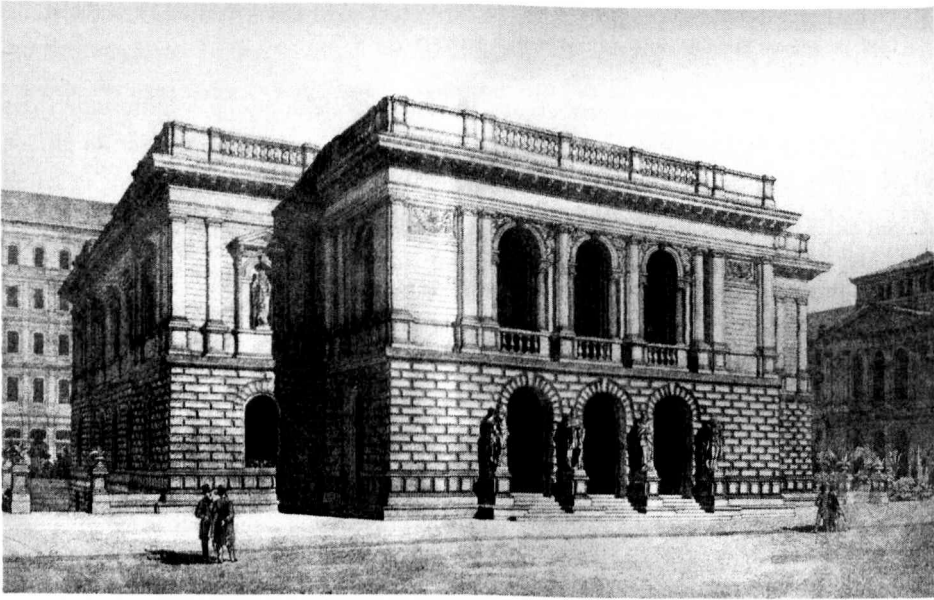
Einer dieser unerfüllten Träume, der im Stadterweiterungsplan konsequent als Kranz um die Votivkirche geführt wurde, war der anfangs besprochene Plan für die Universität. Trotz der ursprünglich raschen Einigung auf die harmonische Verbindung von Universitätsbau und Votivkirche, wurde vorerst nur der Kirchenbau vorangetrieben. Als zu Beginn der 1860er Jahre die Pläne für Hofoper und Künstlerhaus zugunsten eines gradlinigeren Stils kritisiert wurden, geriet auch der Universitätsentwurf von Sicardsburg und van der Nüll unter Beschuss. Im April 1862 erhob Heinrich Ferstel Widerspruch gegen die Zusammenstellung der gotisierenden Kulisse und seiner Votivkirche. Einerseits sei diese Bauart zu kostspielig und andererseits mache sie dem feingliedrigen Aufriss der Votivkirche Konkurrenz.⁴⁰ Von Seiten des Stadterweiterungsfonds erhielt Ferstel in

37 Hottner, Fr.: Der deutsche Künstlertag. In: Neue Freie Presse, 1. September 1868 (Morgenblatt), S. 4.

38 Rüdiger, Julia: Das Wiener Künstlerhaus: Vom Architekturwettbewerb zur Ausführung (1861–1868). In: Bogner, Peter / Kurdiovsky, Richard / Stoll, Johannes (Hg.): Das Wiener Künstlerhaus – Kunst und Institution. Wien: Lehner 2015, S. 51–57.

39 N.N.: Die Franzosen in der Architektur. In: Neue Freie Presse, 16. Mai 1866 (Abendblatt), S. 4.

40 Wibiral / Mikula 1974, S. 45–46.



August Weber, Fassade des Künstlerhauses zum Karlsplatz, 1865–68

dieser Angelegenheit Unterstützung. Der Sektionsrat Moritz Löhr forderte mehr Raum für den Monumentalbau der Universität und kritisierte ebenfalls die Stilwahl. Statt des gotischen Stils solle beim Universitätsgebäude „wohl das Kunstmoment vorangestellt werden, da es sich hier um ein Bauwerk handelt, welches ein recht eigentlich vor den Augen der ganzen gebildeten Welt ein charakteristisches [sic!] Wahrzeichen unserer Gesittung darzustellen berufen ist“⁴¹. Löhr wünschte also einen freieren Bauplatz sowie einen geeigneteren künstlerischen Stil (Kunstmoment), um mit dem Universitätsgebäude ein bildungsaffines Wahrzeichen der Stadt setzen zu können. Diese aus der Monumentalitätsdebatte heraus geborenen Unsicherheiten, ob das Bauareal und der gewählte Stil geeignet seien, verzögerte den Baubeginn der Universität. Nach der unglücklichen Aufnahme der Hofoper erschienen nun auch die beiden Architekten nicht mehr erste Wahl für die Planung dieses neu zu bauenden Wahrzeichens zu sein. So wurde im Jänner 1868 Heinrich Ferstel in das Baucomité der Universität aufgenommen und mit einer Neuplanung beauftragt. Ferstel haderte jedoch noch immer mit der Kombination der zwei Großbauten Votivkirche und Universität, er teilte die Ansicht des Unterrichtsministers, der im Dezember 1867 betont hatte, dass das

41 Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Akten des Stadterweiterungsfonds, 4575 ex 1862 (231), 14. April 1862.

Universitätsgebäude [...] immer als Bauwerk neben der Votivkirche den zweiten Platz einnehmen [würde], und doch wäre es der Würde der Hochschule entsprechend, wenn diese auch als Bauobject dominierend wirkte. Zwei großartige Bauobjecte neben einander schwächen überdies gegenseitig ihre Wirkung ab.⁴²

Im Juli 1870 folgte dann der Befreiungsschlag für Architekt, Baucomité und Stadtplaner: Kaiser Franz Josef hatte zugestimmt, dass die Universität gemeinsam mit Rathaus und Parlament auf dem letzten unverbauten Areal an der Ringstraße, dem Paradeplatz, errichtet werden dürfte.⁴³ Unverzüglich stellte sich die Frage, wie nun die Universität neben Rathaus und Parlament aussehen sollte? Waren es an diesem dritten Brennpunkt doch nicht nur zwei, sondern gleich drei Bauten, die nach Monumentalität strebten.

Die Pläne für das Rathaus waren bereits im Vorjahr für einen anderen Bauplatz per Wettbewerb ermittelt worden. Die Entscheidung der Jury, bestehend aus den fünf Architekten Heinrich Ferstel, Theophil Hansen, Johann Romano, Karl Haase und Gottfried Semper, sowie fünf fachkundigen Vertretern des Gemeinderats, war im Kreis der Kunstkritiker auf Verwunderung gestoßen. Hatten sie doch mit Ausnahme Sempers alle für den neugotischen Entwurf Friedrich Schmidts votiert.⁴⁴ Diese Entscheidung überraschte inmitten einer Debatte, die für wahrhaft monumentales Bauen eigentlich nur mehr den Renaissancestil vorsah:

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß das Ergebnis der Jury in gewisser Richtung überrascht hat. Wiewol [sic] die Gemeinde in dem Concursprogramme die Stylfrage offen ließ, so war doch die Jury derart zusammengesetzt worden, daß jene Künstler, die entschiedene Anhänger der Renaissance sind, weitaus die Majorität bildeten. [...] Wenn nun ungeachtet dieses Sachverhaltes der erste Preis einem im gothischen Style ausgeführten Projecte nahezu einstimmig zuerkannt wurde, so müssen wir annehmen, daß dieses Vorzüge besitzt, welche kein anderes Project in gleichem Maße besaß.⁴⁵

Innerhalb des zeitgenössischen Diskurses galt der gotische Stil bestenfalls für Sakralbauten geeignet und ausgerechnet der Architekt Theophil Hansen, der mit dem Palais Erzherzog Wilhelm ein Paradebeispiel der Renaissance errichtet hatte und daneben die griechisch-antike Architektur für das ästhetische Maximum hielt, hatte eine begeisterte Brandrede für den neugotischen Entwurf Schmidts gehalten.⁴⁶ Während Rudolf von Eitelberger anlässlich des Ablebens von Sicardsburg und van der Nüll im Jahr 1868

42 Zit. nach Wolf 1882, S. 54.

43 Wibiral / Mikula 1974, S. 57.

44 Swatek, Manuel / Wührer, Jakob: „Der Würde der ersten Stadt des Reiches“. Die Projekte zum Wettbewerb des Wiener Rathausbaues 1868/69. In: Pils, Susanne u. a. (Hg.): Rathäuser als multifunktionale Räume der Repräsentation, der Parteilungen und des Geheimnisses. Innsbruck / Wien: Studienverlag 2012, S. 9–15, hier S. 14.

45 Weiß, Karl: Die Concursspläne für das Wiener Rathhaus. In: Neue Freie Presse, 16. Oktober 1869 (Morgenblatt), S. 1–3, hier S. 1.

46 Kunstchronik 5/1 (1869/70), S. 4.



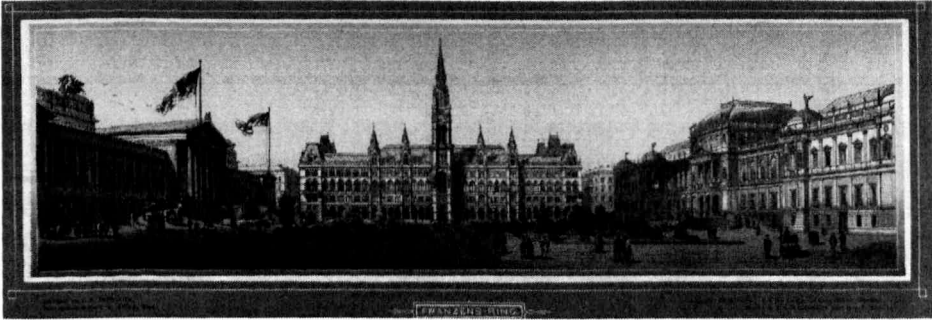
Heinrich von Ferstel, Universität Wien, Perspektivansicht der Hauptfassade,
Erster Entwurf, 1871

noch befriedigt festgestellt hatte, dass das „Fortsetzen des subjectiven Romanticismus [...] in Wien jetzt auf dem Gebiete der Architektur eine Unmöglichkeit geworden“⁴⁷ sei, betonte Hansen in seiner Rede, dass es sich bei der Stilwahl zu allererst um den *persönlichen* Ausdruck des Architekten handele.⁴⁸ Im Weiteren vertiefte Hansen das Argument Schmidts, dass der stilistische Verweis auf die gotischen Rathäuser in Flandern und Deutschland, den Wiener Entwurf mit einer Semantik fülle. So konnte der gotische Stil hier als Bedeutungsträger für die bürgerliche Blütezeit, die sich zuerst in den flämischen Rathäusern des 15. Jahrhunderts manifestiert hatte, zu einer neuen Blüte kommen. Dieser stilistisch-assoziative Ansatz musste dann im Kontext der Paradeplatzbebauung natürlich auch auf die monumentalen Nachbarbauten angewendet werden. Und so mag es ein besonderer Zufall sein, dass gerade Hansen, der bevorzugt in oder mit griechisch-antiken Formen baute, den Auftrag für das Parlament erhalten hatte und Ferstel, der nach 1860 den Renaissancestil auf jedes öffentliche Gebäude angewendet hätte, die Universität plante.

Anhand dieser Entscheidungen wird deutlich, dass in die mit aller Vehemenz geführte Stildebatte der 1860er Jahre Beruhigung und Toleranz eingekehrt war. Die drei

47 Eitelberger, Rudolf: Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg. In: Zeitschrift für bildende Kunst 4 (1869), S. 177–186, hier S. 182.

48 Kunstchronik 5/1 (1869/70), S. 4.



Friedrich W. Bader und Ladislaus E. Petrovits, Unausgeführte Idee des Architekten Friedrich von Schmidt für ein Forum am Franzensring, um 1872

Monumente für die wichtigsten bürgerlichen Institutionen mussten nicht mehr in einem einheitlichen Wiener Monumentalstil, der Neorenaissance, errichtet werden. Ferstel bemühte sich dennoch um eine platzübergreifende Harmonie und entwickelte in seinem ersten Entwurf eine mit dem Rathaus korrespondierende Fassade.

Über den gleichmäßig renaissancehaft gegliederten Fassaden erheben sich zwei nordisch anmutende Türme sowie über dem Mittelrisalit eine geschweifte Kuppel. Diese markanten Elemente der Dachlandschaft variieren den Rhythmus der Türme des Rathauses und stellen eine ästhetische Verbindung her. Gemeinsam mit den Türmen der Votivkirche hätte sich hier am Ring also eine eindrucksvolle Skyline ergeben. Doch gegen diesen ersten Entwurf machte sich das Professorenkollegium, insbesondere die Naturwissenschaftler darunter, stark, denen dieser Entwurf zu wenig gradlinig und daher nicht förderlich für die Wissenschaft schien.⁴⁹ Eine Variante, in der Ferstel die antiken Formen aufnahm,⁵⁰ um eine Harmonie mit der Architektur des Parlaments herzustellen, wurde ebenfalls abgelehnt.

Erst ein nachfolgender Entwurf mit einer langgezogenen Kuppel über dem Mittelrisalit und kleineren Kuppeln auf den Eckpavillons wurde schließlich angenommen. Gewählt wurde also derjenige Entwurf, der den größten Kontrast zu den beiden anderen Bauten aufwies und so gemeinsam in der ursprünglich angedachten Ausrichtung aller drei Gebäude auf den Platz nicht Einheitlichkeit, sondern Kontrast erzeugte. Dieser Kontrast sollte das neue formale Mittel der Monumentalität sein und nicht mehr die zwanghafte Ausrichtung an einer einzelnen historischen Stilrichtung.

⁴⁹ Wolf 1882, S. 61–62.

⁵⁰ Forsthuber, Sabine: Die Wiener Universität in gräzisiertem Stil. Zu einem vergessenen Entwurf Heinrich von Ferstels. In: Wiener Jahrbuch 45 (1992), Tafel 4; Rüdiger, Julia: Die monumentale Universität. Funktioneller Bau und repräsentative Ausstattung des Hauptgebäudes der Universität Wien. Wien: Böhlau 2015, Tafel 6.

Resümee

Anhand der Betrachtung dieser drei Brennpunkte können wir nachvollziehen, wie viel praktische, persönliche und theoretische Überlegungen zwischen der gebauten Ringstraße und den vorangegangenen Plänen liegen. Wir sehen einerseits, mit welcher Leichtigkeit sich Wagner-Riegers stilistische Epochenbegriffe anwenden und für die Klassifikation von Bauten einsetzen lassen, wie viel an Mehrfachcodierung andererseits verloren ginge, würde man sich mit dieser Klassifikation begnügen. Die Untersuchungen der Planungsstufen offenbaren die Möglichkeiten, durch die die Ausführungen im Vergleich schließlich noch ausdrucksstärker geworden sind, da sie sich aufgrund ästhetischer, gesellschaftlicher oder politischer Argumente gegen andere Optionen durchgesetzt haben. So eröffnet der Blick auf die ungebaute Ringstraße eine Welt zwischen einer rein künstlerischen Befolgung eines Epochenkonstrukts und zeigt die harte Konkurrenz um den ‚richtigen‘ Monumentalstil während der langen Phase des Ringstraßenbaus. Herausforderung für weitere kunsthistorische Forschung ist es, – wenn möglich interdisziplinär – das etablierte Konstrukt einer Epoche Historismus sukzessive weiter auf jeweilige funktionale oder semantische Implikationen zu untersuchen.

Die Wiener Ringstraße in der kunsthistorischen Literatur

Die Wiener Ringstraße war eines der vielen Stadterweiterungsprojekte des 19. Jahrhunderts. Prominenz hat sie durch eine Reihe von Gründen bekommen. So ist sie weitgehend in einem Stil gebaut, der auch „Ringstraßenstil“ genannt wird. Sie steht für die Erneuerung einer nicht erneuerbaren sozialen Welt, die der späten Habsburgermonarchie. Sie wird eng mit der sogenannten Wiener Jahrhundertwende verknüpft, die seit den 1970er Jahren als feste kulturgeschichtliche Kategorie etabliert ist. Wien wuchs in der Periode gewaltig an: Im Jahr 1857 hatte die Stadt 683.000 Einwohner, 1916 bereits 2.239.000. Sie war im Jahr 1870 die viertgrößte Stadt der Welt.¹

In der Entwicklungsgeschichte der Städte steht die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für eine spezifische Stufe. Die bürgerliche Phase der Moderne bedeutete für die urbanistische Entwicklung eine explosionsartige Vergrößerung, neue Anforderungen des Verkehrs, das definitive Ende des Mittelalters. So wurden in Wien die mittelalterlichen Stadtmauern abgebrochen, da sie, militärisch überflüssig, sogar problematisch, für die Entwicklung hinderlich und stadtplanerisch beengend waren. Wollte Wien als europäische Metropole gelten, musste es sich den entsprechenden Anforderungen anpassen.

Innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie fanden einige spektakuläre urbane Entwicklungen statt. So entstand Budapest 1873 durch die Vereinigung von drei Ortschaften und wurde bis zu den sogenannten Millenniumsfeierlichkeiten 1896 zu einer modernen Stadt. Die weiteren schnell wachsenden urbanen Zentren des ungarischen Teils der österreichisch-ungarischen Monarchie waren Arad, Debrecen (Debreczin), Kassa (Kaschau), Kolozsvár (Klausenburg), Nagyvárad (Großvardein), Pécs (Fünfkirchen), Pozsony (Pressburg), Szeged (Szegedin), Temesvár (Temeschvar), bzw. in Kroatien Zagreb. Davon war insbesondere die urbane Entwicklung von Szeged spektakulär, wo nach der Hochwasserkatastrophe von 1879 an der Stelle der früheren Stadt eine komplett neue Stadt entstand.

Diese Entwicklungen legen nahe, dass die 1857 angekündigte Wiener Stadterweiterung, deren erster Schritt acht Jahre später die Eröffnung der Ringstraße war, Vorbild für die Urbanisierungsprojekte von Städten wie Budapest, Szeged, Prag etc. gewesen ist. Was die einzelnen Schritte der urbanen Entwicklungen in den entfernteren Teilen der österreichisch-ungarischen Monarchie mit denen der Hauptstadt zu tun hatten, bedarf

1 Statistik Austria. Hg. Statistisches Jahrbuch Österreichs 2015. Wien: Verlag Österreich 2014, S. 40.

allerdings einer differenzierten Diskussion. Budapest beispielsweise orientierte sich mit seinen Radialstraßen (Sugárút 1872–1885) und Kopfbahnhöfen (Westbahnhof 1877 und Zentralbahnhof – der heutige Ostbahnhof – 1884) an Paris, mit seinem Parlamentsbau (Imre Steindl 1875–1884) an London – und zwar als deutliches Zeichen einer bewussten Absetzung von Wien. Was jedoch zu der Zeit von Wien aus nicht unbedingt so wahrgenommen wurde:

Gegenwärtig ist die Stadterweiterung eine vollendete Tatsache und was auch daran getadelt werden mag, sie ist glänzender durchgeführt worden, als sie intentioniert wurde. Die architektonische Physiognomie Wiens – und ihr folgend die von Pest, Brünn, Graz, Salzburg und jetzt auch von Prag – veränderte sich in Folge gründlich.²

Die Wiener Ringstraße galt also als Vorbild, und zwar auch dann, wenn das eben nur im übertragenen Sinn richtig ist, indem sie als vorbildlich empfunden wurde. Schaut man sie genauer an, offenbaren sich zahlreiche Details, die jeweils als Fragen, als Kuriositäten und als wissenschaftliche Probleme angesehen werden können.

Die Wiener Ringstraße meinte bei ihrer Eröffnung tatsächlich die Straße. Diese war nämlich vor den sie säumenden Bauten fertig, was u. a. auch bedeutet, dass ihr Verlauf während der langen und wechselnden Bauphasen der umliegenden Gebäude nicht mehr geändert werden konnte. Sie heißt zweitens zwar „Ringstraße“, ist aber nicht ring-, also kreisförmig, sondern achteckig und zwar bekanntermaßen aufgrund militärischer und polizeilicher Überlegungen. Genauso wie ihre Breite und ihre Struktur mit Nebenfahrbahnen wurde das auch so bestimmt, da die Behörden Lehren aus den Rebellionen von 1848³ gezogen hatten und sich vornahmen, bei der Stadtentwicklung Gesichtspunkten der Möglichkeit eines staatlichen Vorgehens gegen demonstrierende Bürger den Vorrang zu geben: Die geraden Straßenabschnitte ermöglichten das Beschießen der Demonstrierenden, die Straßenbreite erschwerte den Bau von Barrikaden und die Nebenfahrbahnen waren ideal für die schnelle Verschiebung von Truppen aus den beiden direkt am Ring gebauten Kasernen, der Franz-Josephs-Kaserne und der Rossauer Kaserne. Was wir heute unter Ringstraße verstehen ist drittens trotz der Tatsache, dass sie 1865 ohne Bauten eröffnet wurde, in erster Linie nicht die Straße, sondern die sie säumenden Gebäude. Und zwar vor allem die sogenannten Prachtbauten direkt an der Straße, genauer gesagt an der Strecke zwischen Staatsoper und Universität. Somit bleiben die Bauten unberücksichtigt, die zwar direkt an der Straße, aber an anderen Straßenabschnitten liegen, wie das Museum für Kunst und Industrie am Stubenring oder die Börse am Schottenring bzw. die Bauten, die von der Ringstraße entfernt liegen, wie der Musikverein und das Künstlerhaus beispielsweise. Die Stadterweiterung bezog sich auf die Bebauung des

2 Eitelberger, Rudolf: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit. Wien: Braumüller 1879, S. 124f.

3 In Wien fanden 1848 zwei Aufstände statt, nämlich am 13. März 1848 und am 6. Oktober 1848.

Glacis, eines 450 Meter breiten Streifen vor der Stadtmauer.⁴ Mit „Ringstraße“ wird also das Urbanisierungsprojekt bezeichnet, das das Areal an Stelle und vor den damaligen Stadtmauern erschloss.

Nicht nur der Raum erscheint vielschichtiger und komplexer, als er auf den ersten Blick war. Der zeitliche Rahmen beschränkt sich auch nicht auf das Jahr 1865, das Jahr der feierlichen Eröffnung der Ringstraße. Gebaut wurden die Repräsentationsbauten ab 1856, dem Jahr der Grundsteinlegung der Votivkirche,⁵ also neun Jahre vor der Eröffnung der Straße und ein Jahr vor der Ankündigung der Stadterweiterung.⁶ Außerdem: Während der Beginn mit der Votivkirche zeitlich fixiert werden kann, ist das Ende offen. Wann die Ringstraße fertig wurde, ist aus heutiger Sicht so gut wie unmöglich zu sagen, da es kriegsbedingt Bauunterbrechungen gab bzw. laufend Umbauten (Dachausbauten) und Umwidmungen (Hotels anstelle von Wohnhäusern erfolgten. Hier sind also auch am ehesten vage Formulierungen zu bevorzugen: Der Großteil der Bebauung des Glacis mit Repräsentationsbauten und Bürgerhäusern wurde Anfang des 20. Jahrhunderts abgeschlossen.

Während die Frage, was die Wiener Ringstraße meint, also problematisch ist, ist die kunsthistorische Literatur, die hier bezüglich dieser Straße angeführt werden soll, einfacher zu bestimmen. Es geht um Texte der Mitglieder der sogenannten Wiener Schule der Kunstgeschichte,⁷ und zwar um Texte, die parallel zu den erwähnten Bauphasen zwischen den 1850er und den 1910er Jahren verfasst wurden. Worum es in diesem Aufsatz geht, ist die zeitgenössische Reflexion. Die sogenannte Wiener Schule der Kunstgeschichte entstand 1852. Ihre ersten beiden Vertreter waren Rudolf Eitelberger (o. Prof. 1864) und Moriz Thausing (o. Prof. 1879). Ihren Höhepunkt erreichte sie mit Franz Wickhoff, Alois Riegl und Max Dvořák zwischen 1891 und 1921. Die Arbeit der Kunsthistoriker verlief also parallel zu der der Stadtplaner und Architekten.

Merkwürdig erscheint diese Parallele nicht vor allem dadurch, dass wir hier fachkundige Reflexionen vermuten dürfen, sondern aus einem anderen Grund: Der Stil der Ringstraßenarchitektur wird ‚Historismus‘ genannt. Dies geht so weit, dass eine spezi-

4 Entsprechend einer Verordnung von 1683 war das Glacis 600 Schritt, also 450 Meter breit. Siehe Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. Wien: Kremayr & Scheriau Orac 2004, Bd. 2, S. 547.

5 Die Grundsteinlegung der Votivkirche erfolgte am 24. 4. 1856.

6 Franz Joseph: Handschreiben. In: Wiener Zeitung, 25. Dezember 1857, S. 1-2.

7 Der Ausdruck „Wiener Schule der Kunstgeschichte“ bezeichnet das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. „Klassische Wiener Schule“ meint vor allem ihre im Text weiter unten als „Höhepunkt“ bezeichneten drei Vertreter. Ihnen wird die Erarbeitung von besonderen methodischen Prinzipien zugeschrieben: der Beachtung von kleinsten Details der Kunstwerke (des Empirismus also), der geisteswissenschaftlichen Fundierung (Kunstwollen sowie Kunstgeschichte als Geistesgeschichte lauten hier die Schlagwörter) und des Interesses an Übergangsperioden (spätromische Kunst, Manierismus).

fische Version des Historismus als ‚Ringstraßenstil‘ bezeichnet wird. Was mit ‚Historie‘ hier gemeint ist, sind die Kunststile vergangener Epochen wie des antiken Griechenlands, der Gotik, der Renaissance und des Barock, also die der großen Epochen der europäischen Kultur. Die Mitglieder der Wiener Schule der Kunstgeschichte, die ordentlichen Professoren für Kunstgeschichte an der Universität Wien, waren zugleich auch die ersten Direktoren der Institutionen der praktischen Pflege der Kunstgeschichte: von Museen und des Denkmalamtes. Sie waren somit theoretisch und praktisch mit genau jener Geschichte befasst, die mit den Ringstraßenbauten lebendig werden sollte. Dieser Aufsatz stellt die Frage, welche literarischen Spuren diese Parallele hinterlassen hat.

Die kunsthistorische Literatur

Bei der Durchsicht der kunsthistorischen Literatur fällt auf, dass alle Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte sich wiederholt zu zeitgenössischen Kunstentwicklungen äußerten – ein krasser Widerspruch zu den gegenwärtigen Vertretern, die die lebendige Föhlung mit der Gegenwart verloren zu haben scheinen. So verfasste Eitelberg Aufsätze zu einer Reihe von Ringstraßenarchitekten: 1869 zu Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg sowie 1878 zu Heinrich Ferstel und Friedrich Schmidt. Er schrieb zusammenfassend:

Die Mannigfaltigkeit der Stylrichtungen und Kunstanschauungen der genannten Baukünstler [vor allen der Architekten Ferstel, Hansen, Hasenauer, Semper, Schmidt, K. K.], welche in ihren Werken zum Ausdruck kommt, gibt dem modernen Wien einen eigenthümlichen Reiz [...]. Hier in Wien begegnen sich gothische Bauten mit antikisierenden, Gebäuden im Style der italienischen Renaissance mit Bauten, die an französische Formen anklingen. Die Verschiedenheit in den Stylrichtungen hindert jedoch nicht die Harmonie des Totaleindrucks; sind doch alle Architekten Kinder ihrer Zeit, die sich in gewissen modernen Anschauungen begegnen, und [...] so bilden ihre Werke ein harmonisches Ganzes, das durch Nichts gestört wird.⁸

Eitelbergers eindeutig bejahende, um nicht zu sagen begeisterte Sicht dürfte nicht zuletzt auch dadurch motiviert gewesen sein, dass er Mitglied der Baukommission war und so über die Aufträge, deren Ergebnisse er beschreibt, selbst entscheiden konnte.

Moriz Thausing, ein weiterer Vertreter der Wiener Schule, schrieb bezogen auf die Votivkirche 1879:

Wenn sich dann, den verschiedenen Bestimmungen der Votivkirche gemäß, die Elite der österreichischen Jugend in ihr versammelt und zwar sowohl die wehrhafte, wie die, welche insbesondere die

8 Eitelberger, Rudolf: Die Kunstbewegungen Österreichs seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867. Wien: K. K. Schulbücher Verlag 1878, S. 63.

Waffen des Geistes zu führen berufen ist – und beide sind ja nach Einführung der allgemeinen Wehrpflicht nicht mehr von einander zu scheiden – wenn sich die jungen Herzen himmelwärts heben und wenn die Erinnerung an den Ursprung dieses kunstreichen Gotteshauses sie gemahnt einzustehen für ihren Kaiser, dann werden auch die Denkmäler der großen Toten zu den Jünglingen sprechen und sie zu Thaten begeistern. Und so wird die auf dem herrlichsten Platze Wiens emporragende Votivkirche in Wahrheit das sein, was vor allem noththut und was sie nach der Absicht des Stifters werden sollte; eine feste Burg der Ideale inmitten des geschäftigen Treibens einer modernen Weltstadt.⁹

Damit bezog Thausing die Votivkirche auf das direkt neben ihr geplante Universitätsgebäude, da jene nicht nur als Ruhmeshalle, sondern auch als Universitätskirche zu fungieren hätte.

Die Wiener Kunsthistoriker waren aber nicht nur Baukommissionsmitglieder und somit Mitgestalter der Ringstraße, sondern auch als Denkmalpfleger, Journalisten und Fachwissenschaftler genaue Beobachter des Zeitgeschehens. „Kunsthistorische Literatur“ bezeichnet hier also die kunstbezogenen Texte von Kunsthistorikern und nicht allein die sogenannten wissenschaftlichen Texte. So kritisierte Moriz Thausing den Plan Friedrich Schmidts (ohne dessen Namen zu erwähnen), das Tor des Stephansdomes in den „romanischen Originalzustand“¹⁰ zu versetzen. Zu bevorzugen wäre – einem allgemein anerkannten und nach wie vor gültigen Grundprinzip der Denkmalpflege gemäß – die Bewahrung des gewachsenen anstatt der Rekonstruktion eines mangelhaft dokumentierten Zustandes.¹¹ Was natürlich eine implizite Kritik am Historismus ist, da dieser gerade den gewachsenen Zustand ignoriert.

Die *Stilfragen* (1893) von Alois Riegls (o. Prof. 1897–1905), dem bekanntesten Vertreter der Wiener Schule, beschäftigen sich mit dem Ornament. Riegl beschränkte sein Thema auf die antike und orientalische Kunst – die Ringstraße kommt im Werk also nicht vor, obwohl natürlich an den Ringstraßenbauten sich reichlich Ornamente befinden, die u. a. der antiken und der orientalischen Kunst entlehnt sind. Was Riegl vorhatte, war die Grundzüge einer Geschichte des Ornaments zu verfassen; er stellte sich damit gleich am Anfang des Buches der „materialistischen Auffassung“ entgegen, „wie sie sich seit den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts herausgebildet und fast mit einem Schlage alle kunstübenden, kunstliebenden und kunstforschenden Kreise für sich genommen hat“¹². Riegl kritisierte die auf Gottfried Semper zurückzuführende mecha-

9 Thausing, Moriz: Die Votivkirche in Wien. Denkschrift des Baucomités veröffentlicht zur Feier der Einweihung. Wien: Waldheim 1879, S. 89.

10 Thausing, Moriz: Das Riesenthor des St. Stephansdomes, wie es ist und wie es war. In: Neue Freie Presse 29.5.1883.

11 Siehe außerdem: Thausing, Moriz: Ein offener Brief an den Bürgermeister der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien – gegen die Teilnahme in einer Jury zur Ausmalung des Gemeinderatssaals des Rathauses durch Hans Makart In: Deutsche Zeitung, 21.1.1883. Siehe auch Eitelberger, Rudolf: Hans Makart. Wien: Gerold 1884.

12 Riegl, Alois: *Stilfragen*. Berlin: Georg Siemens 1893, S. VI.

nistische Kunstauffassung¹³ und stellte dieser den Begriff des Kunstwillens entgegen. Indirekt dürfte also dieser Hinweis auf Sempers Wiener Bauten wie die Neue Hofburg, das Hofburgtheater und die Hofmuseen zu beziehen sein.

Von Riegls zurückhaltenden und erst in der Interpretation, also nur indirekt auf die Ringstraße beziehbaren Ausführungen unterscheidet sich der Ton der Stellungnahme von Franz Wickhoff vier Jahre später deutlich.

Wenn wir die Ringstraße entlang gehen, die gotische Kirche, die antiken Paläste, das gotische Rathaus, die Renaissancebauten aller Art, das Unmotivierte und zum Teil Unverständliche, besonders an den Privatbauten, wo an allen Stockwerken Säulen aller Art und aus allen Jahrhunderten kleben, betrachten, so werden wir mit Bedauern an Originalien erinnert, die wir irgendwo in ihrem ursprünglichen Zusammenhang gesehen haben.¹⁴

Was war passiert? Warum die plötzliche Wende von der Begeisterung für die Ringstraßenarchitektur und die Ringstraßenarchitekten bzw. von den sachlichen Fachdiskussionen, die lediglich indirekt zu jenen in Beziehung gesetzt werden können, zu der oben angeführten Distanzierung von alledem? Wichtig ist festzuhalten, dass Wickhoff sich nicht von den Ringstraßenarchitekten und der Ringstraßenarchitektur distanzierte, sondern statt für die Architektur und die Architekten der vergangenen Generation für die der neuen Generation plädierte – deren Tätigkeit freilich an der Ringstraße stattfinden sollte. Im Jahre 1897, dem Jahr, da Wickhoff den Vortrag *Über moderne Malerei* hielt, wurde ja der Bau der Secession in Angriff genommen, die ebenfalls auf den Glacis-Gründen steht.

Als Max Dvořák 1912 im Vortrag *Die letzte Renaissance* die Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakterisieren wollte, zog er zunächst ihre negativen Seiten in Betracht.

Es empfiehlt sich vielleicht zunächst ihre negativen Seiten in Betracht zu ziehen, die in erster Reihe die akademische Baukunst von der modernen unterschieden. Es waren dies: 1. Missachtung der Zweckbestimmung des Baues, 2. Missachtung des Baumaterials, 3. konstruktive Unaufrichtigkeit, 4. eine Missachtung der tektonischen Probleme der Baukunst und der durch sie bedingten tektonischen Funktion der verwendeten Bauformen.¹⁵

In seinem Vortrag grenzte Dvořák die Moderne (Otto Wagner) von dem ihr vorangegangenen Akademismus ab. – Im erhaltenen Vortragstext fehlt übrigens bezeichnenderweise der Teil, in dem er die positive Seite dieses Akademismus (auch ‚Barock‘ genannt) in Betracht zieht.

13 Vgl. Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. Frankfurt a. M.: Kunst und Wissenschaft 1860–1863.

14 Wickhoff, Franz: *Über moderne Malerei* (1897). In: Dvořák, Max (Hg.): *Franz Wickhoff Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen*. Berlin: Meyer & Jessen 1913, Bd. 2, S. 51.

15 Dvořák, Max: *Die letzte Renaissance* (1912). In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50 (1997), S. 10.

Interessant erscheint hier der Vergleich von Eitelberger und Thausing auf der einen Seite und Wickhoff, Riegel und Dvořák auf der anderen Seite. Die Frage ist: Was unterscheidet diese voneinander? Eine Antwort auf diese Frage erfordert einen kurzen Exkurs zum Historismus.

Was ist Historismus?

Historismus als bewusster Rückgriff auf formale Lösungen vergangener Epochen ist keine Spezifität der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Archaisierende Tendenzen können innerhalb jeder Stilepoche nachgewiesen werden. Das gesamte 19. Jahrhundert lässt sich sinnvoll als Epoche des Historismus interpretieren, nämlich indem die Geschichtswissenschaft als die zentrale Wissenschaftsdisziplin des Jahrhunderts gewürdigt wird. Als eigenständiger Kunststil erschien der Historismus Mitte des Jahrhunderts in England, Deutschland und im östlichen Europa, so auch in Österreich. Dort wurde er allerdings mit einem spezifischen Inhalt aufgeladen. Er wurde einerseits zur Ideologie Habsburgs¹⁶ und andererseits zum gesellschaftlichen Anliegen. Der in Österreich vorherrschende Historismus war mit dem Anliegen, die identitätsschaffende Stellung des Kaiserhauses zu betonen, verknüpft. Das lässt sich daran zeigen, welche Bedeutung den einzelnen zitierten Kulturepochen zugeschrieben wurde (bzw. welche Bedeutung betont wurde). Die Form, in der diese Verknüpfung (von Form und Inhalt) betrieben wurde, lässt sich als Mythisierung (der Geschichte) und Ideologie (der Nationalidentität) charakterisieren.

Die Verklärung des Hauses Habsburg, die Mythisierung seiner Geschichte tritt uns mit der Ringstraße deutlich entgegen.¹⁷ Die Hervorhebung bestimmter historischer Epochen in den Repräsentationsbauten entsprechen diesem. Die Gotik gilt als Hinweis auf die christliche Verankerung, das Barock verweist auf den Sieg über die Reformation einerseits und über die Osmanen andererseits, die Renaissance soll eine Harmonie – die der Antike, des humanistischen Höhepunkts der europäischen Kultur – repräsentieren.

Das ist am ausführlichsten am Programm der *Votivkirche* analysiert worden. Erzherzog Ferdinand Max' Aufruf vom 23. 2. 1853 gibt das Programm klar vor, „dass dieses

16 Bezogen auf die Malerei und die Skulptur vgl. Telesko, Werner: *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau 2006. Merkwürdigerweise beschäftigt sich Telesko weder mit der Architektur noch mit der Ringstraße.

17 Das ideologische Programm der stilistischen Hinweise korrespondiert mit den baulichen Prinzipien der Anlage: mit dem Verlauf der Straße – sie sperrt die Innenstadt ein, anstatt sie, etwa durch sie kreuzende Radialstraßen, zu öffnen – genauso wie mit ihrer Konstruktion unter Berücksichtigung der erwähnten polizeilichen und militärischen Anforderungen.

Gotteshaus in Wien im gothischen Stile errichtet werde, welcher ohne Zweifel am besten geeignet ist, dem Aufschwunge und dem Reichthume des christlichen Gedankens durch die Baukunst einen Ausdruck zu geben“¹⁸. Dementsprechend stellt der Figurenfries der Fassade die Landespatrone der in das Reich der Habsburger eingegliederten Provinzen dar, so unter anderem die Árpádenkönige Stephan für Ungarn und Ladislaus für Siebenbürgen sowie Rochus für Kroatien.¹⁹

Dieser Historismus prägte das Umfeld der Kunsthistoriker Eitelberger, Thausing, Wickhoff, Riegl und Dvořák. Und zwar in allen Bereichen, in denen sie tätig waren: als Kunsthistoriker, die sich der Renaissance, dem Barock und diversen sogenannten Verfallsepochen zuwandten, als Denkmalpfleger, die sich gegen die Rekonstruktion und somit die Zerstörung des gewachsenen Zustandes und für dessen Erhaltung einsetzten und sich als Teilnehmer an aktuellen Diskussionen, als Vortragende, Journalisten und Kommissionsmitglieder engagierten. Es ist daher notwendig, die Textproduktion in all diesen Bereichen zu betrachten: Eitelbergers *Kunsthewegungen* entstammen einer Broschüre zu einer Ausstellung, Wickhoffs und Dvořáks zitierte Stellen stammen aus populärwissenschaftlichen Vorträgen.

Was ist also Historismus? Er ist vordergründig – in wissenschaftlichen Disziplinen wie etwa der Kunstgeschichte – eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, in der Wirklichkeit – der Ringstraße beispielsweise – ist sie die Kreation einer vermeintlichen Vergangenheit.

Der Historismus wird zugleich zum gesellschaftlichen Anliegen. Der Träger der Ringstraßenbauprojekte ist ja das sogenannte Wiener Bürgertum, also das erfolgreiche Unternehmertum, das es bis zur bzw. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Reichtum brachte und nun nach adäquaten Formen der gesellschaftlichen Repräsentation suchte.

Die Moderne

Was unterscheidet also Eitelberger und Thausing auf der einen Seite sowie Wickhoff, Riegl und Dvořák auf der anderen Seite? Was sie unterscheidet, ist nicht ihre Stellung zur Moderne, sondern, was sie unter Moderne verstanden. Bei genauerem Hinsehen

18 Zit. nach Thausing 1879, S. 2.

19 Programmatisch sind des Weiteren ein Langhausfenster zum Hl. Stephan, u. a. mit Szenen seiner Krönung sowie mit Darstellungen von Adalbert, der ihn taufte, und Gerhard, der in seinem Dienste stand. Zu nennen ist ebenfalls die Darstellung der Gründung des Erzbistums Kalocsa. Das Fenster wurde Lajos Haynald, dem Erzbischof von Kalocsa, gewidmet. Ein weiteres Fenster wurde von Simon Georg Sina aus Kroatien gestiftet und stellt den Kirchenvater und Bibelübersetzer Hieronymus dar, der aus Dalmatien stammen soll.

zeigt sich, dass sie zwei Phasen der Moderne repräsentieren: Zum einen die Auffassungen der 1850er bis 1880er Jahre, zum anderen das, was die 1890er bis 1910er Jahre prägte. Im ersten Fall handelt es sich um das Schaffen Ferstels und Schmidts, im zweiten Fall um Wagners und Olbrichs.

Die Reaktion der Kunsthistoriker entspricht also jeweils dem Zeitgeist. Es ist ein grundlegender Irrtum, anzunehmen, Dvořák wäre vor allem mit einem Text zu Oskar Kokoschka derjenige Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte gewesen, der sich mit der Gegenwartskunst auseinandersetzte.²⁰ Das taten Eitelberger, Thausing, Wickhoff und Riegl ebenso – selbstverständlich nicht bezogen auf Kokoschka und somit auf die von uns so genannte ‚moderne Kunst‘, sondern bezogen auf die Moderne ihrer eigenen Zeit. Solange Historismus als modern – also von heute – galt, haben sie sich dafür begeistert; als die Moderne aufkam, die wir bis heute unter dieser Rubrik fassen, schlugen sie sich auf deren Seite. Die in den 1890er Jahren einsetzende Reflexion war der Moderne der vergangenen Jahrzehnte gegenüber kritisch und nicht allgemein der Ringstraße gegenüber. Sie plädierte für das gerade Zeitgenössische.

Es ist bei der Stadterweiterung zwischen mehreren Phasen zu unterscheiden. In den ersten Jahren dominierte die Neogotik, und zwar in dem Sinne, dass der repräsentativste zeitgenössische Bau in diesem Stil errichtet wurde. Dann folgte die Neorenaissance und ab den 1880er Jahren das Neobarock. Mit Ende der 1890er Jahre begann die von uns so genannte Moderne. Um auf die mit ihr einhergehenden Widersprüche und somit sich manifestierenden politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Spannungen hinzuweisen: 1897 wurde der auch als Antisemit berühmte Karl Lueger Bürgermeister, im selben Jahr also, als die Secession gegründet wurde (deren ein Jahr später fertiggestelltes Gebäude, wie erwähnt, auch auf den Glacis-Gründen steht).

Bezogen auf die Moderne erscheint es also wichtig, die Frage zu klären, wie der Historismus am besten zu fassen ist: als konservative Reaktion auf die Moderne oder aber als ein Schritt innerhalb dieser?²¹ Wenn der Ringstraßenstil Historismus, also Gegenmoderne ist, wie konnten dann die Bürger, die ja Auftraggeber für die Zinshäuser der Glacis-Bebauung waren, Träger der von uns so genannten Modernität gewesen sein? Ihr Engagement für die Mythisierung von Habsburg zeigt deutlich: Die Bürger, die sich

20 Vgl. Lachnit, Edwin: Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst: Das wissenschaftliche Verhältnis zum lebendigen Forschungsgegenstand am Beispiel der Älteren Wiener Schule der Kunstgeschichte. Dissertation. Universität Wien 1984; Aurenhammer, Hans: Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag *Die Letzte Renaissance* (1912). In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50 (1997), S. 23–39, hier S. 24.

21 Ab 1860 wird von „Ismen“ gesprochen, weil da die Kaskade Realismus – Naturalismus – Impressionismus – Symbolismus etc. begann. Der Historismus gehört trotz seiner Wortendung nicht in diese Reihe, weil er ein gegenteiliges Prinzip verfolgt. Nicht das stilistische Experiment, das Streben, den Stil der Zeit zu finden, leitet ihn, sondern die Verschleierung der technischen Gegebenheiten und der sozialen und politischen Bedürfnisse der Zeit durch plakative Stilanleihen.

anschieden, sich an den Adel anzuschließen, waren Träger der jeweils aktuellen Modernität. Deshalb förderten sie die gerade aktuelle Mythisierung des Habsburgerreichs mit ihrer ganzen (finanziellen wie ideellen) Kraft. So startete Gustav Klimt – der sich höchst produktiv und erfolgreich der Befriedigung des Kunstbedürfnisses dieser Klientel widmete – auch als Historienmaler.

Aus heutiger Perspektive wirkt die Ringstraße des sogenannten Ringstraßenstils vormodern. Die Kritik der Vertreter der Wiener Moderne bestimmt unsere Sicht. Berühmt sind die Wortmeldungen von Nichtkunsthistorikern wie den Architekten Camillo Sitte,²² Otto Wagner und Adolf Loos,²³ des Kunstkritikers Hermann Bahr und des Schriftstellers Robert Musil. Otto Wagner formulierte diese Kritik mit den Worten: „Die Ringstraße ist eine Musterkarte von Stilkopien, eine lächerlicher als die andere.“²⁴ Hermann Bahr schrieb: „Gehen wir über den Ring, so kommen wir uns wie in einem recht billigen Carneval vor. Alles ist verumumt, alles ist verkleidet, alles hat Masken an.“²⁵ Robert Musil sah in seinem 1921 begonnenen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* die Ringstraßenbauten als Theaterdekorationen einer gehaltlosen Zeit an.²⁶

22 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien: Carl Graeser 1889.

23 Loos, Adolf: *Ins Leere gesprochen*. Berlin: Der Sturm 1921 (geschrieben 1897–1900), bezogen auf Themen von der Materialverwendung bis zur Surrogatarchitektur; vgl. auch Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen*. Vortrag. 1908.

24 Wagner, Otto: *Moderne Architektur*. Wien: Anton Schroll 1896; Wagner, Otto: *Die Groszstadt. Eine Studie über diese*. Wien: Anton Schroll 1911.

25 Bahr, Hermann: *Secession*. Wien: Wiener 1900, S. 109.

26 Agatha und Ulrich, zwei Hauptfiguren des Romans, unterhalten sich kurz vor dem Ersten Weltkrieg über den Zustand ihrer Welt, während sie zwischen Universitätsbau, Votivkirche, Chemischem Institut, der k. k. privilegierten Österreichischen Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe und Wiener Gefangenenhaus am Maximilianplatz (der heutige Rooseveltplatz) stehen. Wie Ulrich hier erkennt, vermindert sich der Gehalt der vor seinen Augen wachsenden Kultur bis zum Schatten ihrer selbst: „Es geschah, während sie einen bekannten und, wenn man so sagen darf, allgemein geachteten Platz überquerten. Da stand die neue Universität, ein nachgeahmter Barockbau, der von kleinlichen Einzelheiten überladen war; nicht weit davon stand, kostspielig und zweitürmig, eine »neugotische« Kirche, die wie ein gut gelungener Fastnachtsscherz aussah; und den Hintergrund bildete, neben zwei ausdruckslosen, zu der Hochschule gehörenden Anstalten und einem Bankpalast, ein großes düster-dürftiges Gerichts- und Gefangenenhaus, das mehrere Jahrzehnte älter war. [...] Und ohne eigentlich den Gesprächsgegenstand zu wechseln, fuhr Ulrich fort: »Nimm an, daß sich eine Räuberbande der Weltherrschaft bemächtigt hätte, mit nichts ausgestattet als den größten Instinkten und Grundsätzen! Nach einiger Zeit erwüchsen auch auf diesem wilden Boden geistige Schöpfungen! Und wieder über eine Zeit, wenn der Geist sich ausgebildet hätte, stünde er sich schon selbst im Wege! Die Ernte wächst, und ihr Gehalt vermindert sich; als ob die Früchte nach Schatten schmeckten, wenn alle Äste voll sind!«“ (Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt 1957, S. 1126–27, Kapitel 47: *Wandel unter Menschen*) Ob es sich hier um die Zeit der Handlung des Romans (Juli 1914) oder um die Zeit der Niederschrift (1938) handelt, und ob dementsprechend mit Räuberbande die politische, bürokratische und militärische Elite der Habsburger von 1914 oder die des Nationalsozialismus von 1938 gemeint ist, ist in der Forschung umstritten. Siehe dazu Fanta, Walter: *Das Österreichische in den Texten von Robert Musil*. In: Daiger, Anette u. a. (Hg.): *Robert Musils Drang nach Berlin*. Berlin: Peter Lang 2008, S. 13–33. hier S. 28.

Die Wiener Ringstraße spiegelt sowohl mit ihren Bauten, als auch mit den Stellungnahmen ihrer Befürworter und Kritiker ihre Zeit wider, aber erst bei genauerem Hinsehen, also auf den zweiten Blick. Es sind nicht nur die einzelnen Bauten²⁷ und die aufeinander folgenden Bauphasen widersprüchlich, sondern auch die auf sie bezogenen Texte. Überlagert wird dies zusätzlich durch ein von der Tourismusindustrie vermitteltes Bild. Der sogenannte Ringstraßenstil blendet bis heute. Was wir sehen, ist der Schein einer nie gewesenen Habsburg-Glorie. – Der Mythos funktioniert also 2015 genauso, wie das 1865 intendiert war.

27 Davon kann sich jeder überzeugen, der etwa im Gebäude der Universität Räume betritt, in denen das moderne (also dem technischen Stand von 1880 entsprechende) metallene Trägersystem offen sichtbar ist, wie etwa in den neu eingerichteten Konferenzräumen im Souterrain.

Das Kunsthistorische Museum in Wien

Ein Gesamtkunstwerk des Historismus und seine Vorgeschichte

Mit der Eröffnung des Kunsthistorischen Museums am 17. Oktober 1891 durch Kaiser Franz Josef I. war einerseits ein Jahrhunderte zurückreichender musealer Sammlungsprozess zu einem prachtvollen, architektonisch überhöhten Abschluss gekommen, andererseits war damit auch der als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnete Schlussstein jener großartigen Stadterweiterung Wiens gelegt, die nach einigen Vorstufen mit dem Handschreiben des Kaisers an den Innenminister Alexander von Bach am 20. 12. 1857 ihren entscheidenden Ausgang genommen hatte:

Es ist mein Wille, daß die Erweiterung der inneren Stadt Wien mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen und hierbei auch auf die Regulierung und Verschönerung Meiner Residenz- und Reichshauptstadt Bedacht genommen werde. Zu diesem Ende bewillige ich die Auffassung der Umwallung und Fortifikation der inneren Stadt sowie der Gräben um dieselbe.¹

Freilich hatte es schon im 18. Jahrhundert diverse Überlegungen und Ideen gegeben, der durch Fortifikationen in ein enges Korsett geschnürten Stadt Wien eine nicht nur räumliche Entwicklungsmöglichkeit zu gewähren. So ist ein Zitat der englischen Schriftstellerin und begeisterten Reisenden Lady Montagu (1689–1762) aus dem Jahr 1716 anlässlich ihres Aufenthalts in Wien überliefert, in dem sie eine Verschönerung der Stadt Wien vorschlägt, mit den Worten: „Wenn die Festungswerke der Stadt niedergeworfen und nebst der Ebene, die die Stadt umzingelt, mit Gassen und Häusern besetzt würden, um die Stadt mit ihren Vorstädten zu verknüpfen, [...] so würde aus Wien in wenigen Jahren ein zweites Paris werden.“²

Doch abgesehen von derartigen Verschönerungsvorschlägen, die in den konservativen Beamtenkreisen der Stadt wohl kaum auf Verständnis gestoßen sein dürften, verlangten auch die immer dringlicher werdende Wohnungsnot und soziale Missstände nach einer Erweiterung des eingeeengten Wohn- und Lebensraums der Wiener Bevölkerung.³

1 Wiener Zeitung, 25. Dezember 1857, zit. nach Bischoff, Cäcilia: Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration. Wien: Kunsthistorisches Museum 2008, S. 25.

2 Lhotsky, Alphons: Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg. Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien, I. Teil. Wien: Berger 1941, S. 33, Anm. 235.

3 Zum Folgenden vgl. Lhotsky 1941, S. 33ff.

Dennoch wurden verschiedene Lösungsvorschläge, darunter auch solche des Architekten Ludwig Förster oder des damaligen Bürgermeisters Czapa von Regierungsseite nicht einmal ignoriert, stießen diese Erweiterungsideen zu Lasten der Verteidigungsanlagen doch auf schärfsten Widerstand des Militärs.⁴ Noch entsann man sich mit Schrecken des von Kaiser Napoleon bei seiner zweiten Heimsuchung der Stadt Wien 1809 veranlassten Abrisses der Fortifikation vor der Hofburg. Und die Erfahrungen der Märzrevolution des Jahres 1848 waren auch nicht gerade dazu angetan, die Befestigungen als überflüssig zu deklarieren, sondern ließen das Militär eher an einen Ausbau der Festungsbasteien denken als an ihren Abriss. Doch letztlich sollten Obdachlosigkeit und die bedauernswerten sozialen und hygienischen Zustände in der Reichshauptstadt auch den Kaiser – entgegen den Ansprüchen der Militärführung – zu einem entschiedenen Handeln veranlassen. So beauftragte er erstmals am 17. April 1857 den Ministerpräsidenten Graf Buol Vorschläge zur Stadterweiterung auszuarbeiten:

Seine Majestät geruhen die ah. Willensmeinung auszusprechen, daß die schon so lange schwebende Frage über die Erweiterung der Inneren Stadt Wien zu einer entschiedenen Lösung gebracht werde [...] Bei diesem Grundplane ist als Basis anzunehmen, daß die Fortifikationen im Inneren Wiens aufgegeben werden; andererseits ist dafür vorzudenken, daß auf dem jetzigen Glacis großartige Plätze von Häusern frei bleiben müßten. Auch hat man auf die herzustellenden öffentlichen Gebäude Rücksicht zu nehmen [...].⁵

Mit der nun möglich gewordenen Beseitigung der mächtigen und raumgreifenden Festungswerke konnte Wien seine letztlich bis ins Mittelalter zurückweisenden räumlichen Einschränkungen abstreifen und eine den Stadtentwicklungen zahlreicher vergleichbarer Städte Europas gleichwertigen, ja bisweilen darüber hinausführenden Aufschwung nehmen. Auf den weit ausgreifenden, der militärischen Nutzung entzogenen Platzanlagen, die von den wichtigsten öffentlichen Gebäuden, wie dem „Stadthaus“, dem späteren Rathaus, der Universität, dem Abgeordnetenhaus und dem Herrenhaus geprägt werden sollten, war auch die Errichtung eines Museums und einer Galerie vorgesehen.

Allerdings, ausgehend von dem bisher auf mehrere Gebäude verteilten umfangreichen Kunstbesitz des allerhöchsten Kaiserhauses, schien „dem Präsidenten [der Baukommission W. S.] der Ausdruck *eines* Museums und *einer* Galerie zu beschränkt zu sein. Bei der Masse von Kunstschatzen, die gegenwärtig in den verschiedensten Localitäten z. T. ungenügend untergebracht sind, wäre wohl die Errichtung von »Museen und Galerien« angezeigt“⁶.

Zusätzlich wurde noch die Errichtung einer Bibliothek in das neu erstellte Baupro-

4 Ebd., S. 34.

5 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 34.

6 Ebd. (Herv. i. O.)

gramm aufgenommen. Das Ergebnis all dieser Vorplanungen fasste das bereits oben zitierte Handschreiben des Kaisers Franz Joseph I. vom 20. 12. 1857 zusammen, das bereits vier Tage später in der Wiener Zeitung veröffentlicht wurde. Neben der grundsätzlichen Freigabe der Fortifikationen enthielt es bereits detaillierte, auf die Beratungen der Baukommission zurückgehende Details:

Auf die Herstellung öffentlicher Gebäude, namentlich eines neuen Generalkommandos, einer Stadtkommandatur, eines Opernhauses, eines Reichsarchives, einer Bibliothek, eines Stadthauses, dann *der nötigen Gebäude für Museen und Galerien* ist Bedacht zu nehmen und sind die hierzu bestimmenden Plätze unter genauer Angabe des Flächenausmaßes zu bezeichnen.⁷

Schon wenige Wochen später wurde für das gewaltige Erweiterungsprojekt eine „Konkursausschreibung“ erlassen, in der u. a. der Flächenbedarf für die Museen und Galerien und seine Aufteilung auf die verschiedenen Sammlungsbereiche, wie Gemälde, Münzen, Antiken, Skulpturen, aber auch auf die naturkundlichen Sammlungen und die Geologische Reichsanstalt festgelegt waren. Spezifische Verortungen der einzelnen Bauvorhaben waren nicht vorgegeben, allerdings sollte das Areal vor der Kaiserlichen Burg, das sich bis zu den Hofstallungen Fischers von Erlach erstreckte, von einer Verbauung bis auf weiteres ausgenommen bleiben, sieht man ab von den beiden Reiterdenkmälern Prinz Eugens und Erzherzog Karls, die zwischen 1855 und 1865 errichtet wurden.

Von über fünfhundert eingeforderten Entwürfen wurden fünfundachtzig Projekte eingereicht, allerdings entsprach keines den Vorstellungen der Prüfungskommission, die sich aus Vertretern etlicher Ministerien, des Militärs und der Polizei, der Statthalterei, verschiedenen Fachleuten und dem Bürgermeister zusammensetzte. Den Vorsitz führte das Innenministerium. Aufbauend auf sieben preiswürdigen Entwürfen, unter denen vor allem jene von Van der Nüll und Siccardsburg, Ludwig Förster und Moritz von Löhr besonders herausragten, wurde am 1. September 1859 der bereits im Mai von Kaiser Franz Joseph I. genehmigte Grundplan zur Stadterweiterung veröffentlicht. Er sollte allerdings in den folgenden Jahren noch mehrfach abgeändert und ergänzt werden.⁸

Für die Lage der Museen gab es verschiedene Vorschläge, die jedoch alle das Gelände vor der Burg nicht berücksichtigten bzw. bewusst aussparten. So waren zu beiden Seiten des von den im Bau befindlichen Reiterdenkmälern markierten „Heldenplatzes“ ein „k. k. Bibliotheksgebäude“ auf der Burggartenseite, und gegenüber ein „k. k. Hofgebäude“ geplant. Die westlich sich anschließende weite Fläche zwischen dem Neuen Burgtor und den Hofstallungen sollte mit einem „k. k. Gardekommando“ und der „Stadtkommandatur“ ausgestattet werden.

7 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 37. (Herv. i. O.)

8 Kriller, Beatrix / Kugler, Georg (Hg.): Das Kunsthistorische Museum: Die Architektur und Ausstattung – Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien: Brandstätter 1991, S. 23ff.

Die geforderten „Museen und Galerien“ waren weiter südöstlich positioniert, ebenso die Hofoper, die bereits den heutigen Standort einnahm. Nur im Entwurf von Siccardsburg und van der Nüll waren zwei Museumsbauten im Nordwesten des Heldenplatzes auf dem Gelände des Volksgartens bzw. südöstlich im Burggarten geplant.

1862 brachte der Architekt Ludwig Förster in der Stadterweiterungskommission einen Abänderungsantrag ein, in dem erstmals die Fläche zwischen Burgtor und Hofstallungen für einen vierflügeligen, mit zwei Innenhöfen versehenen Museumsbau vorgesehen war, da seiner Meinung nach die bisher vorgeschlagenen Museumsstandorte, in „einer kümmerlichen Lage an der Ringstraße, umgeben von Wohngebieten“ dem Anspruch dieser Institutionen nicht gerecht werden könnten. Vor allem der Umstand, dass dadurch der vorgesehene Standort der Militärgelände in Frage gestellt wurde – Förster schlug für sie einen von der Hofburg weiter entfernten Standort vor – führte zu Unstimmigkeiten in der Stadterweiterungskommission und letztlich zur Ablehnung seines Vorschlags durch den Obersthofmeister, der den Arcierenleibgardehof in der *Nähe* der Hofburg erbaut wissen wollte.

Aufgrund der zwischen Stadt und Hof aufgetretenen Missstimmung sollte der Plan Försters letztlich wieder aufgenommen werden, da sich nun auch Löhr dessen Entwurf zueigen gemacht hatte und ihn in einem eigenen Antrag mit einer entscheidenden Abänderung nochmals der Kommission vorlegte, so

daß die Museen die Stelle des Generalkommandos und des k. k. Gardegebäudes einnehmen sollen. Sie wären in zwei getrennten Körpern zu beiden Seiten des Platzes aufzuführen. Damit dieselben aber nicht vereinzelt stehen und damit zugleich die minderästhetische Fassade der Hofstallungen einigermaßen maskiert werde, würde im Hintergrund zwischen beiden Museen Arkadenbogen angebracht werden. Bei einem Teil derselben wären die Rückwände der Bögen ausgefüllt. Dieser Teil könnte eine österreichische Ruhmeshalle bilden [...].⁹

Mit dieser erstmals auch inhaltlich bestimmten Gesamtkonzeption waren sowohl Standort als auch die Zweiteilung der bisher immer als ein Komplex dargestellten Museumsfrage zunächst festgelegt. In einem kaiserlichen Erlaß gingen die entsprechenden Bau-parzellen in das Eigentum des Hofärars über. Wesentlich für die weitere Entwicklung der Museumsangelegenheiten war die vom Innenministerium verfügte Bestimmung, dass die kunsthistorischen und die naturhistorischen Sammlungen jeweils über ein eigenes Gebäude verfügen müssten. Vorsorgend war auch die Anfrage an das Oberstkämmereramt, das die Aufsicht über die kaiserlichen Sammlungen innehatte, welche Ansprüche und vor allem welchen Flächenbedarf die jeweiligen Hofsammlungen für erforderlich erachteten. Erst nach mehrfacher Urgenz bekam das Ministerium im September 1864 eine Zusammenfassung des Flächenraums, „welchen die k. k. Hofsammlungen

9 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 42.

lungen gegenwärtig einnehmen und welchen dieselben [...] in den neu zu erbauenden Musealgebäuden erfordern würden“¹⁰.

Ohne Zweifel nützten die „Vorsteher dieser Sammlungen“ die Gunst der Stunde und forderten in den Neubauten mehr als das Zweienhalbfache der bisher verfügbaren Fläche! Anstatt der bisherigen 3239 Quadratklafter (ca. 11630m²) wurden insgesamt 8850 Quadratklafter (ca. 31770 m²) gefordert, ein Flächenbedarf, der sich gemessen an der Fülle sämtlicher Hofsammlungen heute eher bescheiden ausnimmt. Allein das Kunsthistorische Museum mit Geistlicher und Weltlicher Schatzkammer verfügt heute etwa über die damals geforderte Gesamtfläche, die auch die naturhistorischen Sammlungen, die Ambraser Sammlung und das Physikalisch-astronomische Kabinett mit berücksichtigte.

Außerdem konnte man der Flächenaufstellung entnehmen, dass entgegen der Ausschreibung alle Hofsammlungen, sowohl die kunsthistorischen wie auch die naturhistorischen gemeinsam in einem Museum aufgestellt werden sollten, eine Forderung, die von Josef Calasanz Ritter von Arneth, dem damaligen Kustos und späteren Direktor des kaiserlichen Münz- und Antikenkabinetts bereits im Jahre 1833 erhoben worden war.

Mit der Entschließung des Kaisers vom 23. September 1864 wurde dem Antrag, die Museen zwischen Burgtor und Hofstallungen zu errichten, stattgegeben. Unklar blieb vorerst, ob auch die Bestände der Schatzkammer miteinzubeziehen wären, was jedoch bald zugunsten ihres Verbleibs in der Hofburg abgelehnt wurde. Auch die nur provisorisch und sehr gedrängt im Alten Ballhaus untergebrachten Bestände des „Kunstgewerbes“ wurden trotz aller Bemühungen des damaligen Sammlungsleiters Rudolf von Eitelberger nicht einbezogen, allerdings einige Jahre später im neu gegründeten Museum für Kunst und Gewerbe separat ausgestellt.

Zur Lösung sämtlicher anstehender Probleme und ungeklärter Fragen wurde noch 1865 eine Kommission zur Durchführung eines beschränkten Wettbewerbs eingesetzt, zu dem zuerst die Architekten Heinrich von Ferstel und Theophil von Hansen, aufgrund eigener Intervention schließlich auch der von Beginn an von Hofseite in das Museumsprojekt eingebundene Hochbaureferent Moriz von Löhr, und zuletzt auch Carl Hasenauer geladen wurden.¹¹

Die vier Projektstudien waren im Frühjahr 1867 fertig und wurden alsbald im kleinen Redoutensaal der Hofburg der Öffentlichkeit präsentiert. Die daran sich anschließende Diskussion und Kritik waren heftig. Sowohl die zahlreichen Presseberichte als auch der Besucheransturm zur Projektausstellung zeigten das große Interesse, das den Museumsplanungen von einer breiten Öffentlichkeit entgegen gebracht wurde.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 46.

In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass in den meisten Kronländern der Monarchie bereits seit Jahrzehnten Museumsbauten existierten, ganz zu schweigen von den Museumsgründungen in Deutschland, Russland oder England. Als das älteste „Landesmuseum“ wurde bereits 1811 das nach seinem Gründer Erzherzog Johann benannte Joanneum eröffnet, weitere Museumsgründungen in Innsbruck (1821), Linz (1833), Salzburg (1834) und Klagenfurt (1846) folgten. Die als Nationalmuseen fungierenden Museumsgründungen in Prag (1818) und Budapest (gegründet 1802, Museumsneubau eröffnet 1847) waren wichtige weil identitätsstiftende Institutionen, denen, wie etwa im Fall des Ungarischen Nationalmuseums, auch eine eminente politische Bedeutung zukommen sollte.

Wie die Landesmuseen beherbergten die Museen in Budapest und Prag auch die naturwissenschaftlichen Sammlungen, die erst in späteren Jahrzehnten auf zwei Hauptgebäude aufgeteilt wurden. Dementsprechend wurde auch das so spät geplante Museumsprojekt in Wien als besonders bedeutsam aufgefasst, da doch

diese Aufgabe, welche den vier Künstlern gestellt war, eine der bedeutendsten und seltensten des Künstlerlebens überhaupt ist; sie ist eine Kunstfrage par excellence und dies insbesondere für Wien, das in seinem neuen glänzenden Kleide den Prachtschmuck an Gürtel und Haupt, die stolzen Monumentalbauten nicht mehr länger entbehren darf, um ebenbürtig an der Seite ihrer großen europäischen Rivalinnen zu stehen.¹²

Die Ausschreibungsanforderungen waren verhältnismäßig genau vorgegeben, so bezüglich der Bestimmung des Standortes zwischen Burgtor und Hofstallungen, der Aufteilung der Sammlungsbereiche auf etwa zwei gleich große Gebäude und deren axiale Ausrichtung parallel zur Sichtachse vom Burgtor zu den Hofstallungen. Auf die umgebenden bestehenden oder geplanten Gebäude wurde in der Ausschreibung nicht eingegangen.¹³

Am wenigsten entsprachen den Ausschreibungsbedingungen die Entwürfe Heinrich Ferstels und Theophil Hansens. Ferstel sah in dem Museumsprojekt „die ideale Krönung des seiner Natur nach doch praktischen Unternehmens der Stadterweiterung“ und die Gelegenheit, an dieser Stelle für Wien „einen architektonischen Mittelpunkt“¹⁴ zu schaffen. Entgegen der Ausschreibung entwarf er einen geschlossenen Museumsbezirk, dessen „Museumshof“ von gewaltigen, mittels Arkaden verbundenen Baumassen umschlossen wurde. Die beiden länglichen Museumsgebäude, parallel zur Sichtachse vom Burgtor zu den Hofstallungen angeordnet, wurden an den Enden jeweils von einer

12 Doderer, Wilhelm von: Die vier Entwürfe für die k. k. Museen. In: Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architektenverein 19 (1867), S. 57.

13 Ausführlich dazu Lhotsky 1941, S. 47ff.; Doderer 1867, S. 57ff.; Bischoff 2008, S. 37ff.

14 Lhotsky 1941, S. 48.



Heinrich von Ferstel, Entwurf Museumsbezirk, 1867

gewaltigen Kuppel bekrönt und an den Hofseiten durch durchbrochene Arkadengänge miteinander verbunden.

Die architektonische Ausgestaltung wurde von Ferstel mit „einfachen, aber durch die Glanzperioden der italienischen Renaissance sanktionierten Bauformen“¹⁵ in Zusammenhang gebracht. Bemerkenswert ist seine für die damalige Zeit, die sich noch kaum Gedanken über das Verhältnis von Museum und Publikum machte, ungewöhnliche Forderung nach „einer gewissen Abgeschlossenheit von dem Treiben des geschäftlichen Lebens“, indem er im zentral gelegenen Musenhof eine „würdige Vorbereitung sowie Gelegenheit zur Erholung für die Museumsbesucher“¹⁶ sah.

Auch der Entwurf Theophil Hansens bot eine zusammenhängende Museenanlage. Jedoch ganz im Gegensatz zu Ferstels Vorstellungen von den Museen und dem zentralen Musenhof als Ruhe- und Erholungsort für die Besucher sah Hansen in der vorgesehenen Lage der Museen an einem der beliebtesten Plätze Wiens eine besondere Chance, „denn diese sollen nicht wie unantastbare Götzen an irgendeinem einsamen Punkte der Stadt stehen, von denen heilige Scheu den Uneingeweihten zurückhält“¹⁷. Die drei gebäudemäßig getrennten Bereiche – Pinakothek, Glyptothek und naturhistorische Sammlungen – sollten durch gedeckte Hallen so miteinander verbunden sein, dass die Besucher sie

15 Ebd.

16 Doderer 1867, S. 57f.; Lhotsky 1941, S. 48.

17 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 49 – Die Diskussion über die Deutung des Museums als Musentempel oder Erlebnisort ist jedenfalls keine Erfindung der Museologie des 20. Jahrhunderts.



Moritz von Löhr, Entwurf Hofmuseen, 1867

auch bei Regen trockenen Fußes erreichen konnten. Dadurch wurde eine Art Prachtforum geschaffen, das über Kolonnadengänge, in denen Geschäfte die ökonomische Situation des Museums fördern sollten, mit den umliegenden Stadtbezirken verbunden war. (Auch das Museumsshop ist demnach keine Erfindung des 20. Jahrhunderts).

Die im Stil der griechischen Renaissance gedachte architektonische Ausgestaltung erinnerte an die ähnlich strukturierte Anlage des Parlamentsgebäudes, einschließlich der Rampen und Freitreppen, die eine Art Kunstforum einrahmten. Denn nur kurze Zeit nach dem Ergebnis dieses Wettbewerbs wurde Hansen ohne Ausschreibung mit der Planung und Errichtung des Parlaments beauftragt.¹⁸

Den Ausschreibungsbedingungen entsprachen nur die Entwürfe von Hasenauer und Löhr. Die von Löhr eingereichten Pläne zeigten zwei unabhängig und unverbunden einander gegenüberstehende Museumsgebäude, die auf der Platzseite über imposanten Freitreppen für die Besucher zugänglich waren. Besonders betont wurden die übersichtliche Gliederung der Innenräume und „die Strenge und Einfachheit der klassischen Stilformen, die den bedeutsamen Charakter des Monumentalbaus zum Ausdruck bringen und die Innenarchitektur den kostbaren, von ihr umschlossenen Schätzen der Kunst und Wissenschaft unterordnen“¹⁹.

Ähnlich wie Löhr folgte Hasenauer den Anforderungen der Ausschreibung und entwarf zwei zur Mitte des Bauplatzes hin orientierte Gebäudestrukturen mit dem Haupteingang an dem mit „Fontainen, Monumenten, Balustraden, Rasenplätzen und Blumen-

18 Vgl. dazu auch Doderer 1867, S. 59f.; Kriller / Kugler 1991, S. 24f.

19 Zit.nach Lhotsky 1941, S. 50; vgl. auch Doderer 1867, S. 62f.

parquetten in reichster Entfaltung²⁰ geschmückten öffentlichen Platz. Seine auch nach museologischen Gesichtspunkten bemerkenswerte Planung der Innenräume umfasste zwei Innenhöfe „für Luft und Licht“ und Zufahrten von der Straßenseite, um unter „Umgehung des Eingangs für das Publikum sowohl Kunstobjecte und Naturalien als auch Heizmaterial in das Museum schaffen zu können“²¹. Dem Vorbild der Münchner Pinakothek folgend entschied sich Hasenauer für Ober- und Seitenlicht bzw. auch Laternenlicht, das von hoch oben seitlich einfallend die Wände bis nach unten ausleuchtete.

Während von Seiten des Kunsthistorischen Museums, vertreten durch Ernst von Bergmann, dem Direktor des Münz- und Antikenkabinetts, das Projekt Löhr „nicht nur (als) das weitaus zweckmäßigste und brauchbarste, das gesündeste und ausführbarste, das durchaus entsprechende“²² erschien, waren die Kommission und zahlreiche Fachleute anderer Ansicht. Über Monate war keine Einigung darüber zu erzielen, welches Projekt zur Ausführung gelangen sollte. Die eingeräumte Möglichkeit Nachbesserungen einzureichen wurde nur von Löhr und Hasenauer wahrgenommen. Zur Beendigung der inzwischen ausgebrochenen heftigen Streitigkeiten zwischen den jeweiligen Anhängern der vier Projekte, entschied schließlich Kaiser Franz Joseph I. am 26. August 1867, dass die Projekte von Löhr und Hasenauer, „da sie dem Programme entsprechen, von denselben mit Berücksichtigung der Bemerkungen der Kommission umzuarbeiten und dann erneut von der Kommission zu begutachten sind“²³. Dieses Erlasses ungeachtet ging der Streit um das ‚richtige‘ Projekt umso heftiger weiter und drohte schließlich das ganze Unternehmen zu gefährden.

Die Lösung der verfahrenen Situation fand sich schließlich in der Berufung des international anerkannten Architekten und Zürcher Professors Gottfried Semper, den Hasenauer bereits ein Jahr zuvor, wenn auch vergebens, um Unterstützung seines Museumsprojektes gebeten hatte. Semper erstattete ein ausführliches Gutachten über die eingereichten Projekte und empfahl sie zur Gänze zu überarbeiten, „mit einer weit umfassenderen, um einen neuen Residenzbau sich constituierende Bauidee, der sich jene beiden Museen unterzuordnen haben würden“²⁴. Außerdem sprach er sich gegen die „Pavillon-Architektur“ Hasenauers aus. Neben detaillierten Anmerkungen zur Innengestaltung betonte er die unbedingt erforderliche „inneren Harmonie“ und die „Anpassung des architektonischen Stils“ an die ausgestellten Objekte. Seine Kritik an den Entwürfen Löhrs, dessen Galerieräume einem „einfachen Warenmagazin“ oder einem „Geschütz-

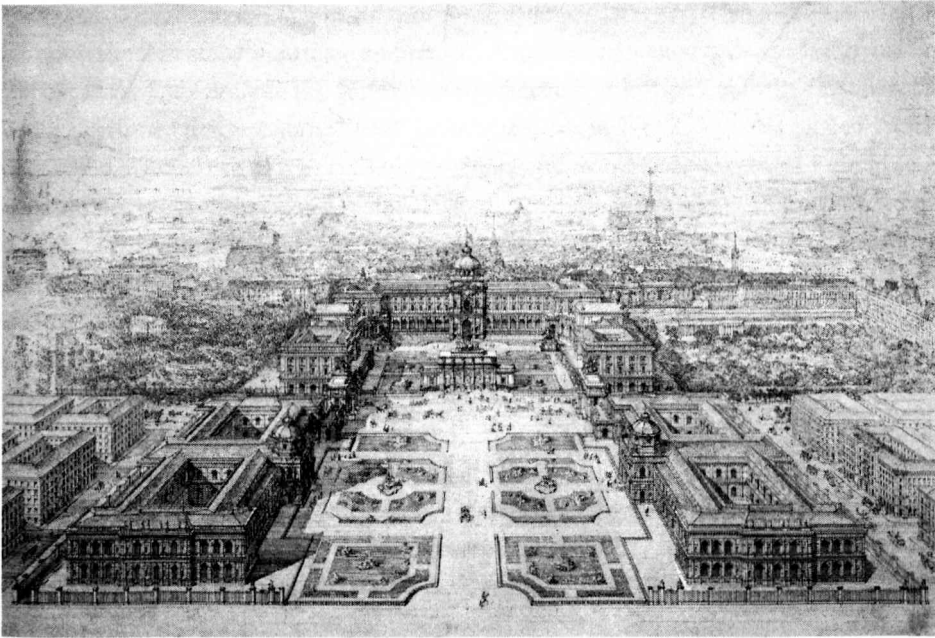
20 Zit.nach Lhotsky 1941, S. 50f.; Doderer 1867, S. 61f.

21 Ebd.

22 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 52.

23 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 55.

24 Ebd., S. 71; Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper. Drei Denkschriften Gottfried Semper's, hrsg. von seinen Söhnen. Innsbruck 1892; Lhotsky 1941, S. 65ff.; Kriller / Kugler 1991, S. 37ff.; Bischoff 2008, S. 59ff.



Gottfried Semper, Plan des Kaiserforums, 1869

depot“ glichen, beendeten letztlich dessen Chancen, der immer noch über eine nicht unerhebliche Anhängerschaft vor allem von Museumsseite verfügt hatte.

Zwei kaiserliche Privataudienzen waren das Ergebnis des Semper'schen Gutachtens, der schließlich von Kaiser Franz Joseph aufgefordert wurde, statt der Überarbeitung der eingereichten Projekte einen eigenen Entwurf zu präsentieren. Die Umsetzung davon sollte jedoch unter Mitwirkung eines der vier Wettbewerbsteilnehmer erfolgen, womit auch eine Vorauswahl des von Semper favorisierten Projekts verbunden war. Da Hansen aus gesundheitlichen Gründen absagte, fiel seine Wahl schließlich auf Hasenauer. Mit dem Entwurf des „Wiener Forums“, den Semper 1869 zeichnete und der am 17. Juli 1870 vom Kaiser genehmigt wurde, war ein Projekt imperialer Größe entstanden, das von der Burg bis zu den Bauten Fischer von Erlachs reichte.²⁵

Neben den beiden Museumsbauten enthielt das Semper'sche Kaiserforum einen neu zu errichtenden, dem Leopoldinischen Trakt vorgelagerten Gebäudekomplex mit einem Festsaalgebäude mit einem von einer gewaltigen Kuppel überhöhten Thronsaal und zwei einander gegenüberliegenden, von in Hemizyklen gegliederten Fassaden gekennzeich-

25 Abgebildet in: Haupt, Herbert: Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Wien: Brandstätter 1991, S. 27.

neten Flügeln, in deren Fortsetzung über der Ringstraße die in ihren Dimensionen etwas reduzierten Museumsbauten anschlossen. Triumphbogenartige Arkadengänge über die Ringstraße verbanden im Erdgeschoss die Schmalseiten der Hemizyklenbauten, die als Bibliothek und kaiserliche Gästewohnungen bestimmt waren, mit den Museen.

Da die Idee des Kaiserforums und seine nur halbherzige Fertigstellung bereits besprochen wurden, seien im Folgenden nur die baulichen Agenden des Kunsthistorischen Museums angesprochen. Mit der Notiz im Baujournal vom 27. November 1871 „Beginn der Erdarbeiten am Bau des K. k. Kunsthistorischen Hofmuseums in Wien“ war ein Bauprozess in Gang gesetzt worden, der bis zur Eröffnung des Museums am 17. Oktober 1891 fast genau zwei Jahrzehnte andauern sollte – während das Naturhistorische Museum bereits 1881 eröffnet werden konnte. Der vom Kaiser bewilligte Kostenvoranschlag für das Kunsthistorische Museum betrug 1872 immerhin 3.661.324 Gulden, für beide Museen waren es 7.323.000 Gulden, Sempers Gesamthonorar waren 280.000 Gulden, zusätzlich kam eine jährliche Apanage von 5000 Gulden. Aufgrund des Einsatzes kostbarster Baumaterialien explodierten allerdings die Baukosten des Kunsthistorischen Museums auf jährlich 1 bis 5 Millionen Gulden.²⁶

Die Zusammenarbeit Sempers mit Hasenauer verlief alles andere als konfliktfrei. Bis viele Jahre nach deren beiden Tod wurden der jeweilige Anteil am Zustandekommen des Kunsthistorischen Museums des einen zu Ungunsten des anderen geschmälert. Fest steht jedoch, dass das äußere Erscheinungsbild des Museums zwar auf die grundsätzliche Idee eines geschlossenen Baukörpers mit zwei Innenhöfen auf Hasenauer zurückgeht, die feinteilige Gestaltung, programmatische Gliederung und statuarische Ausstattung jedoch auf den Entwurf Sempers zurückgehen. Die realisierte Innenausstattung hingegen ist größtenteils den Entwürfen Hasenauers zu verdanken.

In seiner im Jahr 1874 veröffentlichten Denkschrift *Entwurf eines Programmes für die bildnerische Decoration der Facaden des k. k. Museums für Kunst und Alterthum* verlieh Semper seiner Idee von einer umfangreichen wissenschafts- und kunstgeschichtlich orientierten Außengestaltung des Museums einen vielgestaltigen Ausdruck.²⁷ Unter stets betontem Hinweis auf die hinter den Fassaden ausgestellten Kunstobjekte entwarf Semper ein detailliertes Bezugsnetz einer von „stilhistorischen Gesichtspunkten“ bestimmten Fassadengestaltung. In vertikaler und horizontaler Richtung gegliedert umfasste sie sämtliche historischen Aspekte der „Weltkunstgeschichte“, aber auch mythische und reale personifizierte Orte und Städte, Künstler und Dichter, Philosophen und

26 Lhotsky 1941, S. 80.

27 Ebd., S. 83 und Anhang II, S. 165ff.; Semper 1892, S. 39ff.; Kriller / Kugler 1991, S. 57ff.; Telesko, Werner: Gottfried Semper und die Programmatik des Kunsthistorischen Museums in Wien. In: Franz, Rainald / Nierhaus, Andreas (Hg.): Gottfried Semper und Wien. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2007, S. 131ff; Bischoff 2008, S. 81ff.

Herrscher, Kunstgattungen und Kunsttechniken samt ihren Erfindern, Förderern und Präponenten. Medaillons, Reliefs und ein überbordendes Statuenrepertoire auch auf den Balustraden kündigten von der Größe und Vielfalt der von den „Habsburger Herrschern und historischen Potentaten“ geförderten Künste, verklärten in fast hymnischer Weise deren besonderen Verdienste und entsprachen so in der im Gemälde im Berger-Saal verkörperten „Apotheose der Kunstbestrebungen des Hauses Habsburg“²⁸.

Die Längsseite des Museums zur Babenbergerstraße ist dem Altertum gewidmet: Im Mittelbau stehen sechs Figuren über den Arkaden „als Hinweise auf die Beseelung und Belebung des Stofflichen durch Poesie und Kunst, zugleich Hindeutung auf die anthropomorphistische Weltanschauung der Alten im Gegensatz zu der göttlichen Offenbarung, auf welcher das Christentum beruht“²⁹.

Die an der (heutigen) Museumsstraße anschließende Ausstattung ist der byzantinischen, romanischen und gotischen Kunst gewidmet, die Hauptfassade zum Maria Theresienplatz der Renaissance. Hier wird in den Nischen im Obergeschoss mit Standbildern von Karl dem Großen, Rudolf von Habsburg, aber auch von Eros und Psyche („Vergeistigung der Sinne durch die Kunst“) und Faust und Helena („Vermählung klassischer Bildung und Formenschönheit mit romantischer Geistesrichtung“) ein in universalgeschichtlicher Perspektive denkender Kunstbegriff realisiert. Die chronologisch anschließende Fassadengestaltung an der Schmalseite zur Neuen Burg ist der Neuen Kunst gewidmet, verkörpert durch die personifizierten Städtenamen Paris, London, Madrid, Mailand, Wien, Berlin, München, Dresden, Brüssel, Haag, St. Petersburg und Kopenhagen sowie durch verschiedene Standbilder zeitgenössischer Künstler auf der Balustrade.³⁰

In der Zeitschrift für Bildende Kunst erschien kurz nach der Eröffnung ein Aufsatz des Kunsthistorikers Carl von Lützow, der zusammenfassend das Hohelied der inneren, fast ausschließlich auf Carl von Hasenauer zurückgehenden Ausstattung des Kunsthistorischen Museums besingt:

Das Vollkommenste, was die hochentwickelte Wiener Bautechnik, Dekorationskunst und Kunstindustrie zu leisten vermögen, wurde hier aufgeboten, um der inneren Ausschmückung des Museums bis in alle Details der figürlichen und ornamentalen Verzierung die künstlerische Weihe zu geben. Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muss selbst ein Kunstwerk höchsten Ranges sein.³¹

28 Kriller / Kugler 1991, S. 160ff.; Bischoff 2008, S. 202ff.

29 Zit. nach Franz / Nierhaus 2007, S. 133.

30 Bischoff 2008, S. 81ff.

31 Lützow, Carl von: Das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien. In: Zeitschrift für bildende Kunst NF 3, 1892, S. 99, zit. nach Lhotsky 1941, S. 106.



Kuppelhalle, Kunsthistorisches Museum Wien

Treppenhaus und Kuppelhalle als die beiden architektonischen Kulminationspunkte der Innengestaltung bilden den eindrucksvollen Zugang zu einem Tempel der Kunst, getragen und gefördert vom Hause Habsburg. Das Treppenhaus, dessen zweiflügelige Gestaltung dem spätbarocken Palazzo Reale von Caserta bei Neapel nachempfunden ist, wird überwölbt von einem Deckengemälde des ungarischen Malers Mihály von Munkácsy, der als Ersatz für den verstorbenen Maler Hans Makart einspringen musste. Es zeigt die „Apotheose der Renaissance“ und ist umgeben von Lünetten und Zwickelbildern, die auf Hans Makart, Franz von Matsch und die Gebrüder Ernst und Gustav Klimt zurückgehen. Die oktagonale Kuppelhalle, deren Form eine deutliche Anspielung an das karolingische Oktogon im Dom zu Aachen nicht verleugnen kann, bildet den „Höhepunkt kaiserlicher Selbstinszenierung“³². Die ringsum verlaufenden Herrschermedaillons, die jeweils von Personifikationen begleitet werden, darunter die Stadt Wien und Kaiser Franz Joseph mit dem Plan der Stadterweiterung und einem Modell des Kunsthistorischen Museums, verkörpern beginnend mit Maximilian I. die bedeutendsten Herrscher- und Sammlerpersönlichkeiten der Habsburger: Karl V., Erzherzog Ferdinand von Tirol, Rudolf II., Erzherzog Albrecht VII. und Erzherzog Leopold Wilhelm, Karl V., Franz Joseph I.

Entsprechend großzügig wurden auch die einzelnen Sammlungsräume ausgestattet, für die Hasenauer ein detailliertes Ausstattungs- und Dekorationsprogramm entworfen hatte. Die großen Ausstellungsräume wurden mit kleineren Seitenkabinetten kombiniert, die umlaufend um zwei Innenhöfe im Hochparterre innen, im Obergeschoss der Gemäldegalerie außen liegen. Da das Museum von Beginn an als Tageslichtmuseum konzipiert war, musste es bis zur Elektrifizierung in den Wintermonaten bereits um 14 Uhr schließen.

Je nach Sammlungsbereich entwarf Hasenauer entsprechende Dekorationsvorschläge, die, wie etwa in der Ägyptischen Sammlung, auf zusätzliche Ausstattungselemente zurückgriffen. So werden die Decken der beiden ersten Säle der Ägyptischen Sammlung mit antiken Säulen aus Ägypten gestützt, die Kaiser Franz Joseph I. anlässlich seiner Ägyptenreise zur Eröffnung des Suez-Kanals geschenkt worden waren. Auch die Wände dieser Sammlung wurden mit ägyptischen Motiven ausgestattet, als man für die für die Wiener Weltausstellung angefertigten und wieder abmontierten Kopien mittellägyptischer Wandmalereien eine entsprechende Nachnutzung suchte. Ganz im altägyptischen Stil wurden auch die Wand- und Tischvitrinen wie die Durchgänge zwischen den Sälen gestaltet.³³

32 Bischoff 2008, S. 151ff.

33 Kriller, Beatrix: Die Ägyptischen Altertümer. In: Kriller / Kugler 1991, S. 77ff.; Bischoff 2008, S. 169ff.

Ähnliche sammlungsbezogene Akzente forderte auch das Bild- und Dekorationsprogramm der übrigen Sammlungen. So zeigt die römischen Stilmotiven nachempfundene Innendekoration im großen Saal der Antikensammlung einige der hier ausgestellten Objekte. Das ikonographische Programm der übrigen Säle dieser Sammlung geht auf einen Entwurf des späteren Direktors der Antikensammlung Robert von Schneider zurück, der in der Nachfolge Winckelmanns die Periodisierung der Antike mittels Deckengemälde und Lünettenbilder abzubilden versuchte.³⁴

Die für die Waffensammlung vorgesehenen Säle – heute von der Kunstkammer eingenommen –, verkörperten in ihrem Dekorationsprogramm eine Art Ruhmeshalle der österreichisch-habsburgischen Geschichte. Die an der Decke des großen Wappensaals aufgemalten Wappen spiegelten das Kaiserreich Österreich samt den alten österreichischen Erbländern und den ungarischen und böhmischen Kronländern wider.³⁵ Trotz des besonderen Dekorationsaufwands für die Waffensammlung, der auch mit mehrfach kritisierten hohen Kosten einherging, konnte diese Sammlung bereits 1889, also zwei Jahre vor der offiziellen Eröffnung des Museums, zur allgemeinen Besichtigung freigegeben werden.

Die Gemäldegalerie, die das gesamte Obergeschoss einnimmt und somit über die größte geschlossene Fläche verfügt, erhielt in den großen Innensälen eine Oberlichtdecke, während die außen anschließenden und das Gebäude umlaufenden Seitenkabinette durch große Seitenfenster belichtet wurden.

Im Gegensatz zur bunten und überdeutlicheren Dekoration der Sammlungsräume des Hochparterres bestimmen die großen monochromen Hängeflächen das Bild der Räume des ersten Stockwerks. Neben den in die Supraporten der Durchgänge eingepassten Gipsbüsten – Darstellungen bedeutender Maler der Kunstgeschichte – sowie den reliefierten Abschlussleisten, Hohlkehlen, Zwickelfiguren und Porträtmedaillons am oberen Rand der Hängeflächen vermitteln die stuckierten Saaldecken neben den Oberlichtflächen der Gemäldegalerie ein im Gegensatz zu den übrigen Sammlungsräumen monochromes, eher nüchternes Bild. Die größtenteils auf Entwürfe Hasenauers zurückgehenden Entwürfe der flachen Stuckdecken sind bisweilen von einem dichten Rautennetz überzogen, dessen Kassetten mit fein strukturierten Dekorationselementen ausgeschmückt sind. Daneben finden sich immer wieder Darstellungen von Putti, die in den Händen Kartuschen mit Künstlerporträts tragen.³⁶

Allerdings sollten die in barockem Überschwang von Hasenauer entworfenen und zum Teil auch realisierten Bilderrahmen den beabsichtigten Eindruck vornehmer Zurückhaltung zugunsten der ausgestellten Kunstwerke nachhaltig stören. Dementspre-

34 Kriller 1991, S. 107ff.; Bischoff 2008, S. 109ff.

35 Kriller 1991, S. 185ff.; Bischoff 2008, S. 209ff.

36 Bischoff 2008, S. 219ff.

chend heftig fiel so manche Kritik aus, die in dem Aufsatz von Ernst Klarwill *Wie man die Wiener Gemäldegalerie verdorben hat* einen kennzeichnenden Ausdruck fand.³⁷ So wurden die neobarocken Bilderrahmen bereits 1911 wieder entfernt und durch historisierende Rahmenleisten ersetzt.

Nach der Übersiedlung sämtlicher Sammlungsobjekte in das neue Museum – das Naturhistorische Museum war bereits vor zwei Jahren eröffnet worden – erfolgte die Eröffnung des Kunsthistorischen Museums durch Kaiser Franz Joseph I. am 17. Oktober 1891. Der Rundgang des Kaisers, der u. a. von Hasenauer empfangen wurde, begann in der ägyptischen Sammlung, setzte sich in der Antikensammlung fort und führte den Kaiser über 2 1/2 Stunden durch sämtliche Schauräume.

Am Ende seines Rundgangs verabschiedete sich der Kaiser bei Hasenauer mit den Worten: „Ihnen muß ich besonders danken. Es ist alles sehr schön ausgefallen – der Bau ist ebenso schön wie die Einteilung praktisch. Die Gegenstände kommen erst jetzt zur vollen Geltung.“³⁸ Die allgemeine Kritik am neuen Museum war vorwiegend positiv, allerdings nicht immer besonders begeistert. So sei zum Abschluss nochmals der damalige Akademieprofessor Carl v. Lützow zitiert, der zusammenfassend auch auf die Kritik an der prunkvollen Ausstattung des Museums feststellt:

Es gilt mancherorts als Glaubenssatz, die Ausstattung von Museumsräumen müsse möglichst einfach sein, um die Werke der Kunst zur vollen Wirkung zu bringen. Bei der Anlage des Wiener kunsthistorischen Museums wurde vielmehr das Prinzip eingehalten, den Juwelen der alten Meister die denkbar glänzendste Fassung zu geben. Das Vollkommendste, was die voll entwickelte Wiener Bautechnik, Dekorationskunst und Kunstindustrie zu leisten vermögen, wurde angeboten [...]. Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muß selbst ein Kunstwerk ersten Rangs sein: das war hier der leitende Gedanke.³⁹

Am 17. Oktober 2016 feiert das Kunsthistorische Museum seinen 125. Geburtstag. Trotz aller zeitbedingten Veränderungen museologischer Ansätze, Sammlungsverschiebungen und Neuhängungen, trotz der inzwischen das gesamte Museum umfassenden Beleuchtung (erst seit 2013 ist auch die neu aufgestellte Kunstkammer mit moderner Lichttechnik ausgestattet) und trotz moderner Präsentationstechniken und eines im Wandel begriffenen Museumsbildes in der Öffentlichkeit bleibt das Kunsthistorische Museum ein erratisches Element im steten Fluss der Museumslandschaft Österreichs, ja der ganzen Welt. Als schützende Bewahrerin der reichhaltigen und unvergleichlichen „Schätze“ der Habsburger Herrscher und Sammlerpersönlichkeiten wird es auch in Zukunft nicht nur als architektonisches „Gesamtkunstwerk“ der Ringstraßenarchitektur

37 Klarwill, Ernst: *Wie man die Wiener Galerie verdorben hat*; ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthistorischen Museums. Wien 1892.

38 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 104.

39 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 106.

seine besondere Stellung in der Geschichte der Architektur einnehmen, sondern auch als museales Gesamtkunstwerk, zusammengesetzt und erhöht durch seinen auf lang andauernden Sammlungsprozessen aufbauenden Bestand an bedeutendsten Kunstwerken, für weitere Jahrhunderte seine Bedeutung bewahren.

Der alternative Ringstraßen-Plan von Adolf Loos

Ein Spaziergang durch ein anderes Wien

Die folgenden Erläuterungen zum Projekt des Wiener Architekten Adolf Loos basieren auf einer eigenen Arbeit aus dem Jahre 2007. Es handelte sich um einen visuellen Vergleich der tatsächlich bestehenden Bebauung der Inneren Stadt Wiens um 1912 und Loos' alternativem Ringstraßen-Entwurf, der zu eben dieser Zeit entstand und auf den hier näher eingegangen wird. Der Planvergleich war in erster Linie ein grafisches Spiel, um die großen Abweichungen zwischen der gebauten Ringstraße und Loos' Alternativvorschlag nachzuvollziehen. Im Anschluss an die Ringstraßen-Tagung in Szeged im Herbst 2015 – deren Plakat und Einladungskarte die Grafik von 2007 zierte – bot sich jedoch für vorliegenden Band die Gelegenheit, sich vertieft mit der Thematik auseinanderzusetzen. Hier wird zunächst auf den Architekten und die Hintergründe seines Ringstraßen-Plans eingegangen. Anschließend folgt der Versuch, ausgewählte städtebauliche Situationen des Plans anhand eines imaginären Stadtpaziergangs zu beschreiben.

Der Architekt Adolf Loos und dessen Alternativentwurf für die Ringstraße

Adolf Loos, 1870 in Brünn geboren, reiste als junger Mann nach England und in die Vereinigten Staaten. Er gab sich als Kosmopolit und pflegte Kontakte in ganz Europa; sein architektonisches Schaffen ist jedoch eng mit der Stadt Wien verbunden. Zunächst erfolgreich mit gediegenen Umbauten bürgerlicher Stadtwohnungen, konnte Loos ab 1903 auch ganze Häuser umbauen oder neu errichten. Mehrere Bauten an unterschiedlichen Orten der Hauptstadt sind über die Fachwelt hinaus bekannt. Sie gelten in ihrem betont anti-dekorativen Charakter, der den zeitgenössischen Stilrichtungen des Historismus und der Wiener Secession diametral entgegensteht, weithin als Wegbereiter der architektonischen Moderne. Dabei handelt es sich größtenteils um einzelne Wohnbauten, aber auch um Wohnsiedlungen, Geschäfte, Bars, Cafés oder Gebäudeteile wie Portale. Loos, zu dessen Freundeskreis Künstler und Schriftsteller wie Oskar Kokoschka, Karl Kraus und Arnold Schönberg zählten, übte auch durch Architektur- und designtheoretische Schriften nachhaltigen Einfluss aus – allem voran durch den Aufsatz *Ornament*

und Verbrechen aus dem Jahr 1908¹. Weniger bekannt, deshalb aber nicht weniger bedeutend und erwähnenswert, ist seine vertiefte Auseinandersetzung mit übergeordneten städtebaulichen Themen und insbesondere sein kritischer Blick auf ein aus reinem Repräsentationsbedürfnis heraus entstandenes architektonisch-städtebauliches Gesamtensemble.

Dass ausgerechnet die Wiener Ringstraße das Missfallen von Loos und einer Vielzahl weiterer Kritiker erregte,² erstaunt aus heutiger Sicht, zählt sie doch „zu den Glanzleistungen des Städtebaus im 19. Jahrhundert“³. Sie ist Teil des 2001 zum UNESCO-Weltkulturerbe ernannten „Historischen Zentrums Wien“. Bauten wie die Hofburg, das Parlament, das Rathaus oder das Universitätsgebäude am Schottentor, Oper, Museen und Theater sind zusammen mit den boulevardartigen Straßenzügen, Plätzen und Parkanlagen ein kaum noch wegzudenkender Bestandteil der österreichischen Hauptstadt, gerade auch in touristischer und imageprägender Hinsicht.

Gleichwohl ist auch bekannt, dass die in der Gründerzeit erbauten Bezirke europäischer Städte, heute oft als Inbegriff des ‚Urbanen‘ zelebriert, zur Zeit ihrer Entstehung sowohl städtebaulich als auch architektonisch-ästhetisch bei weitem nicht überall auf Gegenliebe stießen. In Wien kommt hinzu, dass die Ringstraße in einer Form realisiert wurde, die die damals bestehende Chance auf eine enge Verzahnung der heutigen Inneren Stadt mit den umliegenden Bezirken weitgehend außer Acht ließ. In ihr manifestiert sich beispielhaft „die soziale und ökonomische Segregation in der liberalen Gründerzeit“⁴. Ihr „fiel die Aufgabe zu, den oberen Bevölkerungsschichten Wohnraum zu bieten. So erscheint die Ringstraße gleichsam als der sozial aufgewertete Rahmen um die Altstadt“⁵.

Eben diese Funktion als bloßer Rahmen ohne – aus seiner Sicht – wirkliche städtebauliche Verknüpfung mit der Inneren Stadt und den außerhalb an die ab 1857 geschleifte Stadtbefestigung angrenzenden, dicht bebauten Bezirken waren Ansatzpunkt für Loos’ harsche Kritik an der Wiener Ringstraße in der Form, wie sie teils bereits vor seiner Zeit entstanden war. In seiner 1898 erschienenen Schrift *Die Potemkinsche Stadt* stellt der damals 27-jährige Loos seine Ansichten zur Ringstraße wie folgt dar: „Wenn ich den Ring entlangschlendere, so ist es mir immer, als hätte ein moderner

1 Der 1908 verfasste Aufsatz wurde 1910 von Loos erstmals vorgetragen, beim „Akademischen Verband für Literatur und Musik“. Die erste Drucklegung in deutscher Sprache erfolgte jedoch erst 1929 im Prager Tagblatt. Online ist die entsprechende Ausgabe im „Anno“ der Österreichischen Nationalbibliothek verfügbar: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19291110&seite=20> [11.08.2016].

2 Vgl. dazu den Beitrag von Károly Kókai im vorliegenden Band.

3 Lichtenberger, Elisabeth: Die Stadt. Von der Polis zur Metropolis. Darmstadt: Primus 2002, S. 156.

4 Ebd. S. 157.

5 Ebd.

Potemkin die Aufgabe erfüllen wollen, jemandem den Glauben beizubringen, er sei in eine Stadt von lauter Nobili versetzt.⁶ Er stand jedoch mit seiner Kritik an der Ringstraßen-Bebauung und an den mit ihr verbundenen städtebaulichen Prinzipien (und der unterliegenden geistigen Haltung) nicht alleine da. Robert Musil z. B. beschrieb in seinem 1921 begonnenen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* die Bauten entlang des Prachtboulevards als Theaterdekorationen einer gehaltlosen Zeit.⁷ Die Schriftstellerin und Journalistin Berta Zuckermandl-Szepe nannte die Ringstraße „eine Musterkarte von Stilkopien, eine lächerlicher als die andere“⁸. Auch der Wiener Architekt und Städtebauer Camillo Sitte ist hier mit seinem weithin beachteten, 1889 erstmals erschienenen Werk *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* zu nennen. Darin zeigt er auf, welche Qualitäten die Plätze mittelalterlicher Stadtanlagen aufweisen, die den Platzsituationen entlang der Ringstraße fehlen, nämlich u. a. die ausreichende bauliche Fassung und ausgewogene, nicht ausufernde Dimensionen. Für den Rathausplatz und den Votivkirchenplatz unterbreitete er entsprechende Alternativvorschläge, ohne jedoch eine entsprechende Anpassung bei der weiteren Realisierung der Ringstraße zu bewirken.⁹ Die Reihe der Kritiker ließe sich, eine Vielzahl von damaligen (und sicher auch heutigen) Architekten eingeschlossen, weiter fortsetzen.

1912 gründete Adolf Loos seine eigene Bauschule in Wien, deren Hauptfächer Kunstgeschichte, Innerer Ausbau und Materialkunde waren.¹⁰ Loos brachte aber auch den kritischen Blick auf den Städtebau vertieft in seine Lehrtätigkeit mit ein. Bereits einige Jahre vor der Gründung der Bauschule hatte er begonnen, sich mit dem Projekt eines Stadtregulierungsplans, ausgehend vom Bauzustand der Stadt Wien vor der Schleifung der Bastionen, zu beschäftigen. Schließlich beauftragte er seinen Schüler Paul Engelmann, den von ihm konzipierten Stadtregulierungsplan zeichnerisch umzusetzen, was um 1912 erfolgte.¹¹

Dieser *Plan der Stadt Wien* spiegelt Loos' langjährige kritische Auseinandersetzung mit der Wiener Ringstraße sowie mit den Grundsätzen des architektonischen und städtebaulichen Historismus allgemein wider. Er zeigt dabei deutlich eine Reihe von alter-

6 Vgl. Loos, Adolf: Die Potemkinsche Stadt (1898). In: Ders.: Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Hg. von Franz Glück. Bd. I. Wien: Herold 1962, S. 153f., https://de.wikisource.org/wiki/Die_Potemkinsche_Stadt [09.04.2016]. Vgl. Demand, Christian: Total Reset? Historismus und Moderne. In: Nierhaus, Andreas (Hg.): Der Ring – Pionierbauten einer Prachtstraße. Salzburg / Wien: Residenz 2015, S. 22.

7 Vgl. Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Hamburg: Rowohlt 1957, S. 1126–1127. (Kapitel 47: Wandel unter Menschen)

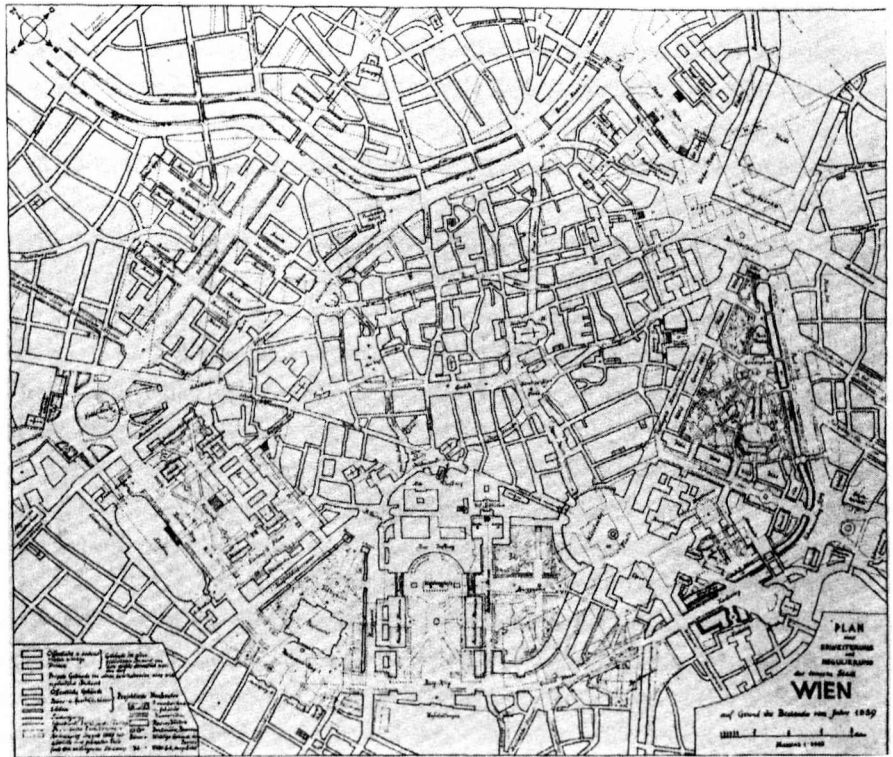
8 Zitiert nach Gogala, Eva (2015): Boulevard der Träume. Artikel zur Serie „150 Jahre Wiener Ringstraße“. Veröffentlicht auf <http://www.freizeit.at> [02.04.2016].

9 Sitte, Camillo: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (1889). Wien: Prachner 1965.

10 Vgl. Bock, Ralf: Adolf Loos: Leben und Werke 1870–1933. München: DVA 2009, S. 17.

11 Vgl. Rukschcio, Burkhardt: Adolf Loos. Leben und Werk. Salzburg / Wien: Residenz 1987, S. 175.

1912



564 Wien, Innere Stadt (die punktierten Linien stellen den seit 1859 gebauten Bestand von 1912 dar)

A.L.A. 463, Kat. 91

Adolf Loos, Plan einer Erweiterung und Regulierung der inneren Stadt Wien auf Grund der Bestände vom Jahr 1859

nativen städtebaulichen Prinzipien. Auf der anderen Seite verdeutlicht sich hier auch Loos' ambivalentes Verhältnis zu den zeitgenössischen Strömungen in Architektur und Städtebau. Laut Burkhardt Rukschcio wird ersichtlich, dass seine ablehnende Haltung der Ringstraße gegenüber hauptsächlich in der übergeordneten Konzeption des Gesamtplans begründet liegt, nicht aber in der historistischen Architektur der Einzelbauten. Diese übernahm Loos im Grundriss oft fast unverändert, teils aber in deutlich geänderten Positionen und Orientierungen. Eine Reihe von detaillierten perspektivischen Skizzen, die bereits ab 1909 entstanden, geben darüber ergänzend Aufschluss.¹² Betrachtet man die Fassadenentwürfe dieser Einzelobjekte jedoch genauer, findet man zahlreiche Hinweise auf die typischen Merkmale des Architekturstils, die sich auch in einigen seiner umgesetzten innerstädtischen Bauten finden: Gleichmäßig durch Fensteröffnungen

12 Ebd., S. 176; vgl. auch die dortigen Abbildungen der Skizzen.

gegliederte, schmucklose Fassaden ohne Vorsprünge (siehe z. B. das „Looshaus“ am Michaelerplatz). Demnach ist fraglich, ob die architektonische Gestaltung, die er innerhalb seines Stadtregulierungsplans für die Bauten im Detail vorsah, tatsächlich in dem Maße dem historistischen Stil folgte, wie es sich laut Rukschcio in Loos' Anerkennung der Meister dieses Architekturstils ausdrückt. Tatsache ist, dass er sich diesem Projekt vor und auch nach dem Ersten Weltkrieg zusammen mit seinem Schüler Engelmann in äußerst akribischer und zeitaufwändiger, ja liebevoller Form widmete.

Diese alternative Ringstraßenplanung war freilich zur Zeit ihrer Entstehung nur noch ein Gedankenspiel, eine ‚retrospektive Utopie‘ oder auch ‚radikale Revision‘ der Wiener Ringstraße, ausgehend vom Bauzustand im Jahre 1859. Nichtsdestotrotz hat sie im Hinblick auf die Geschichte des europäischen Städtebaus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine vertiefte Betrachtung verdient. Denn neben dem tatsächlich Gebauten ist es oft das ungebaut Gebliebene, das in wertvoller Form Zeugnis ablegt von der sich teils ergänzenden und teils auch gegeneinander laufenden Strömungen einer Epoche. Einen umfassenden Eindruck nicht realisierter Projekte in der österreichischen Hauptstadt vom Beginn des 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts bietet der Katalog zur Ausstellung *Das ungebaute Wien – Projekte einer Metropole 1800–2000*, die von Ende 1999 bis Anfang 2000 im Historischen Museum der Stadt Wien gezeigt wurde. Darin werden neben zahlreichen nicht umgesetzten Ringstraßen-Plänen auch viele weitere ungebaute Infrastruktur- und Hochbauprojekte erläutert.¹³

An dieser Stelle lohnt sich eine Betrachtung dessen, was die tatsächlich gebaute Wiener Ringstraße von anderen ungefähr zeitgleich umgesetzten Stadtregulierungsplänen in anderen europäischen Städten unterscheidet und mit welchen andernorts vorzufindenden Strukturen sich das von Loos verfolgte Grundprinzip in seinem Alternativplan eher vergleichen lässt.

Zunächst soll die tatsächlich gebaute Ringstraße in den Fokus genommen werden. Zweifelsohne ist Wien eine der Städte, innerhalb derer der ehemalige Verlauf des Glacis noch heute eindeutig zu erkennen ist. Anders als in Städten wie z. B. Hamburg oder Frankfurt, in denen der entsprechende Bereich in weiten Teilen als Grünanlage erhalten geblieben ist und nur punktuell von öffentlich-repräsentativen Bauten unterbrochen wird, kann die Ringstraße in ihrer realisierten Form als eine völlig eigene bauliche Schicht im Ringmodell der Stadt betrachtet werden. Der Begriff der ‚Ringstraße‘ ist somit teils auch irreführend. Denn anders als z. B. in Budapest, wo der Nagykörút (die „Große Ringstraße“) mit einem ähnlichen Begriff tatsächlich einen gestreckt halbkreisförmigen Straßenverlauf entlang eines alten Donauarms in seiner deutlich linearen

¹³ Das ungebaute Wien – Projekte für die Metropole 1800 bis 2000. 256. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 10. Dezember 1999 bis 20. Februar 2000. Wien: Historisches Museum der Stadt Wien 1999.

Form beschreibt, meint man mit der Ringstraße in Wien einen ganzen Stadtbereich mit teils mehr als einem halben Kilometer Breite. Der vom Donaukanal ausgehende, einen Dreiviertelring beschreibende Straßenzug entfaltet erst im Zusammenhang mit der angrenzenden Abfolge von Parks, Plätzen, öffentlichen Gebäuden in unterschiedlichen Grundrissformen und Maßstäben sowie nicht zuletzt auch von verdichteten, regelmäßig und kleinteilig bebauten Blocks seine Bedeutung. Die Wiener Ringstraße wie wir sie heute kennen beschreibt also keine lineare Grenze, sondern quasi einen das Innen und Außen der Stadt voneinander abgrenzenden Stadtbezirk mit einer eigenen, vollwertigen städtebaulichen Struktur. Carl E. Schorske erläutert in seinem preisgekrönten Werk *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle* detailliert die Hintergründe und Intentionen des zur Ausführung gebrachten Ringstraßen-Entwurfs, der eben diese städtebauliche Struktur hervorbrachte. Er geht auf das „Ausmaß der Prachtentfaltung“¹⁴ des umgesetzten Ringstraßen-Entwurfs ein, das mit dem des barocken Städtebaus vergleichbar sei. Gleichzeitig erläutert er aber die eigenständige und neue Umkehrung des barocken Prinzips, das Ludwig von Förster im ausgewählten Wettbewerbsentwurf vorsah: Wo im Barock der die Gebäude umschließende Raum deren prachtvolle Wirkung verstärken sollte, dienten die Gebäude im Ringstraßen-Entwurf der horizontalen Erweiterung des Straßen-Corsos.

Die polyedrische Straße ist in dem ausgedehnten Komplex buchstäblich das einzige Element, das ein eigenes Leben führt und keiner anderen räumlichen Einheit untergeordnet ist. Wo ein barocker Architekt versucht hätte, die Vorstadt mit dem Zentrum zu verbinden, um weite, auf die zentralen monumentalen Teile gerichtete Perspektiven zu schaffen, unterdrückte der im Jahre 1859 gebilligte Plan mit wenigen Ausnahmen die Perspektiven zugunsten einer Betonung des kreisförmigen Fließens. Damit schnitt die Ringstraße das alte Zentrum ab von den neuen Vorstädten.¹⁵

Laut Schorske wird dies dadurch zusätzlich verstärkt, dass die meisten großen Straßen, die von innen oder außen auf die Ringstraße treffen, in diese einmünden ohne sie zu kreuzen. „Was einst ein Gürtel militärischer Absonderung gewesen war, wurde nun zu einem Gürtel gesellschaftlicher Trennung.“¹⁶

Die erläuterten Prinzipien sind in Adolf Loos' Alternativplan stark durchbrochen. Loos' Intention war es, „die alten Siedlungsstrukturen über den distanzierenden Freiraum hinweg miteinander zu verknüpfen“¹⁷. Zwar bleibt die Ringstraße bei ihm größtenteils auch als eigene Einheit im Stadtkörper erkennbar, sie verliert jedoch die ungefähre Regelmäßigkeit der einzelnen geraden und tangential in etwa zur Stadtmitte ausgerichteten

14 Vgl. Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther. München / Zürich: Piper 1994, S. 31.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. Rukschcio 1987, S. 175.

Abschnitte. Da diese Regelmäßigkeit im Stadtgrundriss für das Erkennen des Innen und Außen sowie des separaten Ringstraßenbereichs ausschlaggebend ist, geht der Eindruck des ‚Schichtenmodells‘ der Stadt bei Loos in vielen Bereichen verloren. Es entsteht ein differenziertes Bild, das u. a. durch die Verlängerung einzelner Achsen hervorgerufen wird, die den gedachten Kreis um den Mittelpunkt der Stadt unregelmäßig schneiden. In einer gehäuft auftretenden Zahl runder oder halbrunder Plätze und Höfe – wie man sie in der heutigen Ringstraße nur vereinzelt vorfindet – wird „der Einfluß der Londoner City“¹⁸ mit den Stadtumbauten der Regency-Ära deutlich. Dieser Einfluss ist freilich nur an kleinen, teilräumlichen Ähnlichkeiten erkennbar, war doch in der britischen Hauptstadt – genauso wie im Haussmannschen Paris – das traditionelle Innen und Außen bereits lange vorher aufgeweicht worden und zeigt sich im heutigen Stadtbild noch viel weniger als in Loos’ Ringstraßenplan.

Diese Betrachtung des Plans und der Stadtstruktur aus der Vogelperspektive ist allerdings weit entfernt von dem, was der sich in den entworfenen Räumen bewegend Mensch aus seiner Perspektive wahrnimmt. Der Blick muss – quasi ‚auf Augenhöhe‘ – aus einzelnen Straßen und Plätzen mitgedacht werden. Welche Blickbeziehungen gibt es? An welchen Landmarken kann sich der Passant orientieren, welche städtebaulichen Situationen und Kompositionen nimmt er aus seiner Perspektive wahr? Die perspektivischen Skizzen von Loos bieten erste Anhaltspunkte, um sich diesem Blickwinkel anzunähern. Rukschcio stellt einige räumliche Beziehungen und Situationen textlich heraus.¹⁹ Hier soll eine andere Form der Beschreibung probiert werden: Ein Stadtpaziergang in Loos’ alternativem Wien von 1912. Die Route des Spaziergangs ist zusammen mit den Plänen des Projektes von 2007 in einer kartografischen Darstellung eingetragen.

Die bearbeiteten Plandarstellungen sind als Schwarzpläne ausgeführt, die allerdings bei kleinteiligen Blockstrukturen nicht gebäudescharf sind. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Pläne – genauso wie der zugrunde liegende Originalplan von Loos – nicht genordet sind, sondern ca. um 45 Grad nach rechts gedreht werden müssen, um in eine Nordausrichtung gebracht zu werden.

Ein Gang durch Loos’ neu erfundenes Wien

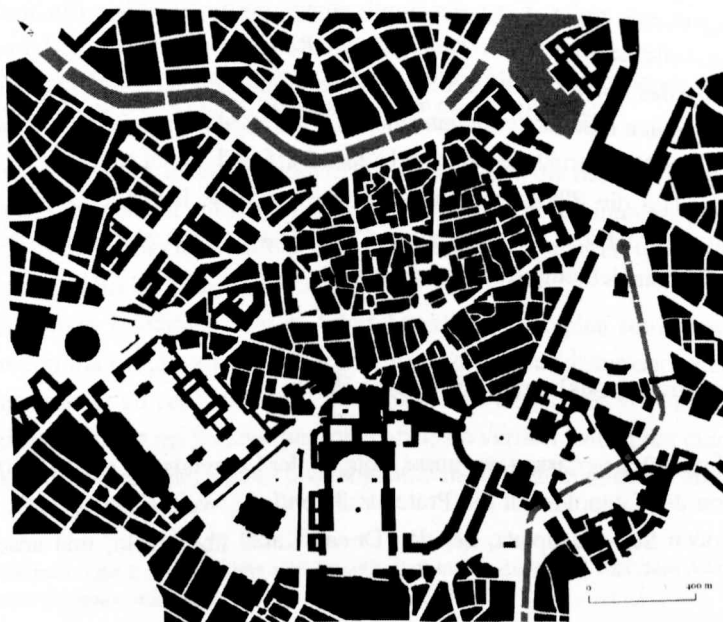
Nach dem Frühstück verlassen wir unser Hotel in der Leopoldstadt gegen 9:30 Uhr und flanieren von der Leopoldstadt die Praterstraße entlang, weitgehend gerade, zunächst bis zum großen Schwedenplatz, der den Donau-Kanal überbrückt, und anschließend

18 Ebd. S. 498.

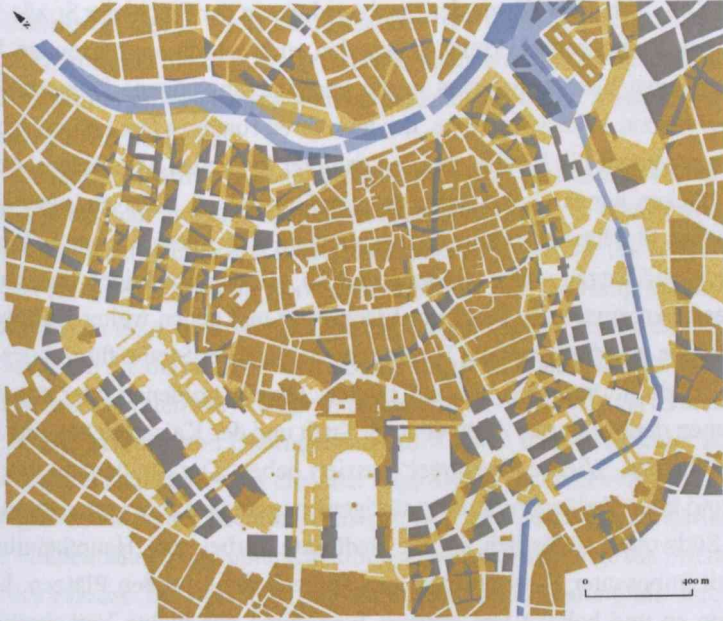
19 Ebd. S. 498f.



Adolf Loos, Regulationsplan, 1912. Bestand von 1859 (Grafik: Johannes Bouchain)



Adolf Loos, Regulationsplan, 1912 (Grafik: Johannes Bouchain)



Adolf Loos, Regulationsplan, 1912. Überlagerungsplan (Grafik: Johannes Bouchain)



Adolf Loos, Regulationsplan, 1912. Der Stadtspaziergang (Grafik: Johannes Bouchain)

weiter in südwestlicher Richtung durch die verlängerte Praterstraße, von wo aus wir nach kurzer Zeit die beiden Türme des Stephansdoms in der Flucht der Straße erblicken. Am Portal des Doms vorbei erreichen wir den südwestlich angrenzenden Stock-im-Eisen-Platz, biegen hier nach rechts in die leicht geschwungene Domstraße ein und folgen dieser bis zur Michaelerkirche, der man ihren romanischen Ursprung noch teils ansieht. Wir passieren die Kirche, um den dahinter liegenden Michaelerplatz zu erreichen. Dort blicken wir in die Schaufenster von Goldman & Salatsch, einer der besten Adressen Wiens für Herrenkleidung²⁰. Anschließend schlendern wir den belebten Kohlmarkt entlang und biegen gleich wieder rechts ab, auf den prächtigen und breiten Graben. Wir passieren erneut den Stock-im-Eisen-Platz und gehen weiter geradeaus in die Singerstraße, die uns direkt auf die Verlängerte Mariahilfer Straße führt, kurz nachdem wir linksseitig die imposanten und mit großen, jeweils goldenen oder silbernen Lettern die Namen der bekannten Zeitungen der Stadt und des Kaiserreiches verkündenden Verlagsgebäude der ‚Wiener Fleetstreet‘ passiert haben. Der Straßenzug der Mariahilfer Straße und ihrer Verlängerung führt übrigens in gerader Linie vom namensgebenden Bezirk im Südwesten südöstlich an der Stadtmitte vorbei zum Hauptbahnhof, einem Kopfbau mit imposanter Fassadenfront und angrenzenden großen Plätzen. Dort kommen wir nun an und bahnen uns unseren Weg durch das dichte Verkehrstreiben aus Straßenbahnen, Kutschen, Pferdefuhrwerken, einzelnen Automobilen, Radfahrern und unzähligen Fußgängern. Es ist 11:35 Uhr, wie wir an einer der großen Uhren über dem Eingangsportal sehen können. Wir treten in den Bahnhof ein, bleiben eine Weile inmitten der Passantenströme stehen und blicken von der großen Querhalle aus auf die mehrschiffige, eisern-gläserne Dachkonstruktion längs über Gleisen und Bahnsteigen. Der Bahnhof als zentraler Verkehrsknoten der Stadt ist, so erfahren wir, in etwa so groß wie die Hofburg, die wir später noch besuchen werden. Wir verlassen das Querschiff durch den Nordausgang und überqueren den nördlichen Vorplatz des Hauptbahnhofs zum großen Becken des Stadthafens, wo sich auf einer der Ufertreppen eine Pause anbietet. Wir blicken uns um und sehen auf der einen Seite des Hafens die Fassaden von Postsparkasse und Telefonamt, auf der anderen Seite das beeindruckende Hauptzollamt.

Wieder zurück auf der Achse der Verlängerten Mariahilfer Straße setzen wir unseren Spaziergang in Richtung Südwesten fort, vorbei an zahlreichen Hotels mit Namen von Weltrang. Wir machen einen Abstecher in den dahinter liegenden, dreieckigen Stadtpark, dessen südöstliche Grenze der Wienfluss bildet. Anschließend verlassen wir den Park in Richtung Südwesten und treffen auf die Schwarzenbergstraße, der wir nach links

20 Bemerkenswert ist, dass Loos den Michaelerplatz in seinem Entwurf gegenüber dem Bestand etwas abwandelte. Das berühmte, von ihm entworfene Geschäftshaus Goldman & Salatsch an der Nordseite des Platzes (das heutige *Looshaus*), das 1909 fertig gestellt worden war, hätte also mit einer deutlich geänderten Grundrissform gebaut werden müssen.

in Richtung Südosten folgen. Wir überqueren den Wienfluss und biegen nach rechts in den Schwarzenbergring ein. Dort durchschreiten wir die Kolonnade der Flügelbauten des Karlsplatz-Forums, die den Boulevard überspannen, und erblicken dann links die Karlskirche mit ihrer unverwechselbaren barocken Fassade und Kuppel. Wir statten der Kirche einen kurzen Besuch ab.

Beim Heraustreten öffnet sich eine beeindruckende Sichtachse von der erhöhten Säulenvorhalle bis zum großen, halbrunden Kärntnertorplatz, in dessen Mitte eine monumentale Säule steht. Hinter den beiden links und rechts an die breite Promenade herangerückten Künstlerhäusern im Neorenaissance-Stil sind die Hauptgesimse von Oper und Burgtheater zu erkennen. Wir steigen die Treppen hinab, passieren das Wasserbecken und schreiten die durch Beete und Bäume begrünte Achse entlang. Im Bereich des Kärntnertorplatzes geraten wir wieder in belebteren Verkehr. Wir verweilen einen Moment bei der Betrachtung von Operngebäude zur Linken und Burgtheater zur Rechten. Beide sind wie die Künstlerhäuser einander zugewandt, ein Gegenüber in neobarockem Stil. Dann gehen wir weiter Richtung Altstadt. Auf dem geschäftigen Kärntnertorplatz umrunden Straßenbahnen und unterschiedlichste andere Fahrzeuge die Friedenssäule in der Mitte des Platzes. Dahinter liegt die halbrunde Randbebauung mit ihren durchgehenden Kolonnaden. Wir gehen nach links, wieder in die Verlängerte Mariahilferstraße. Es ist nun bereits fast 13:00 Uhr und da bietet sich ein Besuch im Café Museum an, das ganz in der Nähe liegt. Wir biegen also nach links ein in die Gasse hinter der Oper und erreichen das Café kurz darauf. Der Innenraum wirkt einladend, mit seiner zurückhaltenden Innenausstattung, den leicht gewölbten Decken und den modischen, filigranen Deckenlampen. Hier gönnen wir uns eine ausgedehnte Mittagspause und machen uns gegen 14:15 Uhr wieder auf den Weg.

Wir gehen zurück auf die Verlängerte Mariahilferstraße und biegen nach ein paar Minuten nach rechts in den Burgring ab. Kurz darauf wenden wir uns nach rechts und blicken auf den vom konkaven Halbrund der Neuen Hofburg umschlossenen Heldenplatz mit der Reiterstatue. Wir durchqueren einen Säulendurchgang auf der rechten Seite und werfen einen Blick in den Burgarten, an dessen gegenüberliegendem Ende wir auf die Rückseite der Randbebauung des Kärntnertorplatzes blicken. Hier halten wir nur kurz inne, bevor wir wieder auf den Heldenplatz zurückgehen und durch den gegenüberliegenden Säulendurchgang den Volksgarten erreichen, der in südwestlicher Richtung durch das Parlamentsgebäude abgegrenzt wird. Rechts von uns rahmen der Theseustempel und sein symmetrisches Gegenüber den Durchblick zum Ballhausplatz. Wir wenden uns dem Parlament zu, passieren dies auf der rechten Seite und biegen dann wiederum nach rechts in den Parlamentring ein, der direkt in den Rathausring übergeht. Linker Hand, im Westen, liegt das Stadion längs zum Ringboulevard. Auf der rechten Seite fällt unser Blick auf den links und rechts von kleineren städtischen Verwaltungsbauten

gesäumten Festplatz, hinter dem das eindrucksvolle Rathaus liegt, mit seinen kleineren Anbauten zu beiden Seiten. Auf dem Festplatz legen wir eine weitere kleine Pause ein.

Dann brechen wir zum letzten Abschnitt unseres Rundgangs auf. Wir folgen dem Boulevard noch ein Stück weiter nach Norden und erreichen den Rundbau der Votivkirche mit der großen Kuppel. Vom Kirchenportal aus fällt unser Blick nach Osten auf den ovalen Schottentorplatz. Wir überqueren den Platz noch einmal und gehen zur Straßenbahnhaltestelle. Es ist fast 16:00 Uhr, wie wir auf der großen Uhr auf der anderen Straßenseite sehen können. Anschließend steigen wir in die Straßenbahn, die uns durch das ausgedehnte Bankenviertel am Schottenring, nach rechts am Donaukanal entlang, über den Schwedenplatz und durch die Praterstraße wieder zurück zu unserem Ausgangspunkt in die Leopoldstadt fährt.

Der hier beschriebene Spaziergang ist eine alternative Form zur Beschreibung des Plans wie Rukschcio sie vornimmt und bei der teilweise auf einige andere Details eingegangen wird.²¹ Die hier gewählte Beschreibungsform, ausgehend von einer kartografischen Darstellung, ist ein Versuch. Auf diese Weise kann zwar kein vollständiges Bild vermittelt werden, dafür ist aber die eingenommene Perspektive nach Ansicht des Verfassers geeignet, um von einzelnen Orten und räumlichen Zusammenhängen ein direkteres Bild zu vermitteln und Besonderheiten innerhalb des Alternativplans von Adolf Loos aufzuzeigen. Im Detail finden sich teilweise eigene Interpretationen, die allerdings den grundsätzlichen Rahmen nicht verlassen: Die städtebaulich stark veränderte Gesamtkomposition der Ringstraße, verknüpft mit vom Grundriss und damit vermutlich in vielen Fällen auch von der Gestaltung her identischen, in ihrer Lage und Ausrichtung jedoch meist stark veränderten repräsentativen Bauten. In einem nächsten Schritt wäre es interessant, ausgehend von Loos' Wien-Variante um 1912 die städtebauliche Entwicklung in die heutige Zeit fortzuführen und einen ähnlichen Spaziergang durch das heutige Loos-Wien zu unternehmen.

21 Ebd., S. 498f.

Die Wiener Ringstraße ... gibt es ein danach?

Fragen zur Zukunft eines Prachtboulevards

1865 wurde eröffnet, 2015 wurde gefeiert. 150 Jahre Wiener Ringstraße bescherten der Stadt Wien eine Reihe von Ausstellungen, Büchern und Dokumentationen zum Thema. Die Reflexion war überwiegend hymnisch und huldigte der Wiener Ringstraße, ihrer Architektur und ihrer Zeit in überschwänglichen Begriffen wie: ‚Prachtboulevard‘, ‚Via triumphalis‘, ‚bedeutendste städtebauliche Leistung des 19. Jahrhunderts‘, ‚weltstädtisch‘, ‚großzügig‘, ‚weit vorausblickend‘, ‚einmalig in Europa‘, ‚Wien hat hier seinen Traum von Weltstadt verwirklicht‘, ‚Demonstration von zu Reichtum und Ansehen gekommener Gesellschaft‘ etc. Aber auch in gebundenen Sätzen begegnet man überschwänglichem Lob: „In dem Ensemble von etwa achthundert Monumental- und Wohnbauten wurden Architektur, Plastik und Malerei zu einem unvergleichlichen Gesamtkunstwerk vereinigt“¹, schreibt Martin Kupf. „Die Wiener Ringstraße gehört zu den bedeutendsten städtebaulichen Leistungen des vorigen Jahrhunderts“, so wiederum Friedrich Achleitner, der das Konzept als „weltstädtisch“, „großzügig“ und „weit vorausblickend“ einstuft, und dabei zwei Aspekte besonders hervorhebt: „die Höhe aller Monumentalbauten, die in ihrer räumlichen Zuordnung, die Altstadt als kostbares Ganzes fassen“ und „die Ringstraßenarchitektur“² selbst.

Der Wien Tourismus widmete verständlicherweise seinen Jahresschwerpunkt der Wiener Ringstraße, denn „[e]ine Studie der Wirtschaftsuniversität stellte fest, dass Wien-Touristen in Wien nichts ‚Weltstädtisches‘ suchen, sondern ‚Wien-Typisches‘ wie Walzer-Cafés, Restaurants mit Live-Musik, die Oper und Lipizzaner“³.

Selten gab es kritische Worte und Beiträge, die die Ringstraße als ‚Vorläufer einer disneysierten, übermäßig herausgeputzten Stadt‘ beschreiben bzw. von der Gefahr einer ‚Stadt als Freilichtmuseum‘ sprechen. Doch auch diese Art Kritik hat es in den letzten 150 Jahren gegeben:

Die Generation von Kunsthistorikern, die noch in den Kampf um die Ziele der modernen Architektur eingegriffen hat, sieht jedoch in ihrem Historismus [der Ringstraße, R. Sch.] eine unschöpferische,

1 Kupf, Martin: Schicksale Wiener Bauten seit 1945. In: Klein, Dieter / Kupf, Martin / Schediwy, Robert: Stadtbildverluste Wien. Ein Rückblick auf fünf Jahrzehnte. Wien: LIT 2005, S. 97–260, hier S. 108.

2 Achleitner, Friedrich: Nieder mit Fischer von Erlach. Wien: Residenz 1986, S. 27.

3 Die Presse, 11.6.1993, zit. nach Schediwy, Robert: Kleine Chronik zur Diskussion um die Wiener Stadtentwicklung 1945–2001. In: Klein / Kupf / Schediwy 2005, S. 268–332 hier S. 306.

kunstlose Periode der abendländischen Architektur. So ist heute die Bezeichnung Ringstraßen- oder Gründerarchitektur noch vielfach Synonym für einen oberflächlichen Prunkstil ohne Originalität und Qualität.⁴

Oder eine andere Meinung ähnlicher Art: „Nirgendwo auf der Welt gibt es eine so vollständige Mustersammlung der verschiedenen stilistischen Möglichkeiten der zweiten Jahrhunderthälfte [...]“.⁵ Fakt ist, dass die Wiener Innenstadt seit 1973 Schutz-Zone und inklusive der Glacis-Zone seit 2003 UNESCO-Weltkulturerbe ist. Wobei die UNESCO in der Antragsphase bereits Kritik am damals in Planung stehenden Hochhausprojekt Wien-Mitte übte und zum Überdenken der geplanten Türme aufforderte. Und damit bereits die Grenzen des Siegels aufzeigte.

Aber nicht nur bei Experten und Touristen hat die Wiener Ringstraße einen hohen Stellenwert. Auch die Wienerinnen und Wiener definieren *ihre* Wienerstadt ganz stark über die Ringstraße (ausgenommen vor und in der Zeit ihrer Entstehung). Denn wie der Architekturkritiker Friedrich Achleitner treffend feststellte: „Der ‚Stilmischmasch‘ [...] verliert heute als historisches Kleid seine dominierende Stellung. In den Vordergrund treten die dauerhaften Qualitäten der Bauwerke und ihrer Räume.“⁶ Das heißt die Vielfalt und ‚wilde Mischung‘ der historistischen Stile wird heute als Einheit empfunden.

Woran aber denkt man konkret, wenn man an die Ringstraße denkt, welche Bilder entstehen im Kopf? Im engeren Sinn meinen wir die Repräsentationsmeile von der Universität bis zur Staatsoper, etwas weiter betrachtet vielleicht von der Börse bis zum Schwarzenbergplatz. Die beiden Enden bis zum Donaukanal sind kaum geläufig. Dies ist vielleicht kein Zufall, denn schon Adolf Loos stellte 1914 fest:

Wenn ich mich bei der Oper aufstelle und zum Schwarzenbergplatz hinunterblicke, so habe ich das intensive Gefühl: Wien, die Millionenstadt Wien!, die Metropole eines großen Reiches. Wenn ich aber die Zinshäuser am Stubenring betrachte, so habe ich nur ein Gefühl: fünfstöckiges Mährisch-Ostrau.⁷

Wie eingangs schon erwähnt gab es zum Jubiläumsjahr einige prächtige Bildbände und Ausstellungen zum Thema. z. B.: *Die Ringstraße. Eine europäische Bauidee* von Barbara Dmytrasz⁸; *Hinter den Fassaden der Ringstraße* von Otto Schwarz⁹; *Die Wiener*

4 Achleitner 1986, S. 142.

5 Pevsner, Nikolaus, zit. nach Achleitner 1986, S. 144.

6 Achleitner 1986, S. 143.

7 Loos, Adolf: Heimatkunst. In: Ders.: *Sämtliche Schriften*. Wien / München: Herold 1962, S. 331, https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Loos_Sämtliche_Schriften.pdf/333 (= Digitale Volltext-Ausgabe bei Wikisource) [08.06.2016]; Vgl. Achleitner 1986, S. 146.

8 Dmytrasz, Barbara: *Die Ringstraße. Eine europäische Bauidee*. Wien: Amalthea 2008.

9 Schwarz, Otto: *Hinter den Fassaden der Ringstraße. Geschichte. Menschen. Geheimnisse*. Wien: Amalthea 2007.

Ringstraße herausgegeben von Alfred Fogarassy¹⁰ (dabei auch eine englische Version: *Vienna's Ringstraße*)¹¹; 1865, 2015. *150 Jahre Wiener Ringstraße: Dreizehn Betrachtungen*, herausgegeben von Sibylle Berg¹²; *Die Wiener Ringstraße in ihrer Vollendung und der Franz-Josefs-Kai* In Ansichten von Ladislaus Eugen Petrovits, von Walter Öhlinger und Eva-Maria Orosz¹³; *Die Ringstraße. Geschichte eines Boulevards*, herausgegeben von Rainer Nowak.¹⁴ Das Wien Museum präsentierte die Ausstellung *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*; die Nationalbibliothek Wien wird *Weltstadt. Die Ringstraße und ihre Zeit*; das Belvedere *Klimt und die Ringstraße*; im Rathaus war die Ausstellung *Vom Werden der Wiener Ringstraße* zu sehen; das Jüdische Museum zeigte *Die Ringstraße. Ein jüdischer Boulevard*; die Secession *Zu modern für die erste Reihe* und der Waschsalon des Karl-Marx-Hofs präsentierte *Die Ringstraße des Proletariats. Ein Gegenentwurf*. Zu allen Ausstellungen entstanden entsprechende Begleitbände.

Interessanterweise kam es nirgendwo zu einer größer angelegten Diskussion über die Gegenwart und / oder Zukunft der Wiener Ringstraße. Selbst beim Ideenwettbewerb 2014 von Departure, der Förderagentur für Creative Industries, *City Hype, neue Ideen für die Stadt* gab es keine konkreten Einreichungen zum Sein oder Werden der Ringstraße. Die Stadt Wien hatte 2014 zwar Studien in Auftrag gegeben, die Veröffentlichung dieser verlief aber mehr oder minder unter Ausschluss einer breiteren Öffentlichkeit (dazu weiter unten). Aus diesem Grund soll auf den folgenden Seiten Fragen zum möglichen ‚Danach der Wiener Ringstraße‘ nachgegangen werden.

Ist die Ringstraße in ihrer heutigen erhaltenen Form und Nutzung noch zeitgemäß? Oder fand und findet hier ein ‚Einfrieren auf postkartentaugliches Format‘, statt? Sozusagen ein Museumspark im öffentlichen Raum. Erinnert man sich zurück an die Revitalisierung des Museumsquartiers um 2000, ist man versucht hier zuzustimmen. Obschon die Kultur- wie Architekturjournalistik den Entwurf anfangs bejubelte, schaffte es eine Bürgerinitiative eine Front gegen das Projekt zu formieren. Schlussendlich wurde, nach innen gerichtet, ein (wenn auch abgespecktes) Kulturareal mit neuen Museumsbauten, Ausstellungsräumen, Veranstaltungshallen saniert bzw. errichtet. Der Versuch eines sichtbaren ‚Zeichens nach außen‘ in Form eines Leseturmes im Hof, der die Fassade überragt hätte, wurde allerdings nicht realisiert. Ein Rückzieher, der letztendlich niemanden wirklich zufrieden gestellt hat:

10 Fogarassy, Alfred (Hg.): *Die Wiener Ringstraße*. Das Buch. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2014.

11 Faber, Monika: *Vienna's Ringstraße*. (Engelschsprachige Version von Anmerkung 10).

12 Berg Sybille (Hg.): *1865, 2015. 150 Jahre Wiener Ringstraße. 13 Betrachtungen*. Wien: Metro-Verlag 2015.

13 Öhlinger, Walter / Orosz, Eva Maria (Hg.): *Die Wiener Ringstraße in ihrer Vollendung und der Franz-Josefs-Kai*. In Ansichten von Ladislaus Eugen Petrovits. Schleinbach: Edition Winkler-Hermaden 2014.

14 Nowak, Rainer (Hg.): *Die Ringstraße. Geschichte eines Boulevards*. Wien: Die Presse 2015.

[W]as allerdings vom Architektenteam Ortner und Ortner im Bereich der alten Hofstallungen realisiert wurde, ist wohl nur als Kompromiss zu bezeichnen, der niemanden (mit Ausnahme der unmittelbar ökonomisch Begünstigten) voll befriedigen kann. Die Chance, wirklich interessante moderne Architektur in unbelasteter Lage zu realisieren, wurde dabei nämlich ebenso vertan, wie die Möglichkeit, ein faszinierendes Höfe-Ensemble des 18. und 19. Jahrhunderts behutsam menschengerecht zu revitalisieren.¹⁵

Welches Potential hat die Ringstraße? – „Wie kann der Ring ein Weltklasse-Boulevard werden?“ – fragt die Stadtplanung heute.

Inwieweit verhindert die Wiener Ringstraße die Stadtentwicklung, ähnlich wie die Stadtmauer vor 1865?

Welche Rolle soll / kann der Ring im Wiener Stadtleben spielen?

Was fasziniert uns so an der Architektur des Historismus, bzw. was macht uns so zu Bewahrern des Vergangenen? Würden wir, überspitzt formuliert, mit unserer heutigen bewahrenden Einstellung noch hinter den Fassaden römischer Bürgerhäuser wohnen? Oder sind es tatsächlich die Großzügigkeit und Qualität in der Raumgestaltung des Historismus (im Gegensatz zur ökonomisierten und funktionalisierten Raumgestaltung von heute), die uns so fesselt, wie vielerorts zu vernehmen ist.

Wie sehr schränken die historistischen Gebäude eine zeitgenössische Nutzung ein? Als Beispiel seien hier die Theaterbauten genannt, die, insbesondere was die Flexibilität für die Kunst und Bequemlichkeit für die Besucher betrifft, sehr zu wünschen übrig lassen.

Wie sähe eine heutige Ringstraße aus? Angenommen, der Beschluss zum Schleifen der Stadtmauer wäre erst jetzt gefallen (d. h. im unwahrscheinlichen Fall, dass man diese dann nicht unter Denkmalschutz gestellt hätte): Wie würden ein heutiger Masterplan und seine Gebäude aussehen? Dominierten auch heute politische und kulturelle Repräsentationsbauten, wäre der Ring Europas mondänste Shoppingmeile, eine Eventmeile, ein verkehrsfreier Grüngürtel um die Innenstadt ...?

Sollte man eine Initiative zum Neubau der Ringstraße gründen? Welche Chancen hätte die Idee einer völlig neuen Ringstraße? Bei den Wienerinnen und Wienern, den Stadt- und Landespolitikern, den Medien, den Architekten und Stadtplanern, in der Tourismusbranche, bei der UNESCO ...?

Die Autoren des Bandes *Stadtbildverluste* fordern in der Einleitung „das touristisch wertvolle Lokalkolorit unserer Städte zu erhalten – ohne dabei auf den qualitätsvollen architektonischen Ausdruck der Moderne an anderer Stelle zu verzichten“¹⁶. Man beachte die Formulierung „Moderne an anderer Stelle“, d. h. eine Vorstellung, die offensichtlich kein miteinander oder nebeneinander, sondern eine räumliche Trennung von alt und neu vorsieht.

15 Klein / Kupf / Schediwy 2005, S. 20.

16 Ebd.

Beim Verfolgen all dieser Fragen, die in die zentrale Frage ‚Gibt es ein danach?‘ münden, stellt man rasch fest, ...

Es gab schon ein danach ...

Es findet sich ‚Neues‘ auf der Ringstraße, das heißt Gebäude und Sachen, die seit deren ‚Fertigstellung‘ mit Ende der Monarchie errichtet bzw. verändert wurden.

Während der Ersten Republik (1918 bis 1938) gab es, außer politisch motivierten Namensänderungen, keine wesentlichen Veränderungen. Im Zweiten Weltkrieg wurden von den rund 800 Gebäuden der Wiener Ringstraße etwa 25% zerstört oder schwer beschädigt, insbesondere im Opernviertel, um Schottentor und Börse sowie an der Donaukanalzone. Der größte Teil der zerstörten und beschädigten Gebäude wurde wieder aufgebaut bzw. renoviert und nur ein gutes Dutzend Baulücken ab den 50er Jahren tatsächlich neu verbaut.

Die 50er und 60er Jahre waren dabei von einem modernen Pathos geprägt. ‚Wien wird Weltstadt‘ hieß der Slogan der Gemeinderatswahlen 1954. Vor dem Hintergrund des Ringturmes und Stadthalle warb die SPÖ sogar auf Wahlplakaten 1954 mit ‚Damit Wien wieder Weltstadt werde‘. Das Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau erklärte:

Viele zerstörte Altstadtteile sind unter Wahrung der ursprünglichen äußeren Form in moderner und zweckentsprechender Weise wiederaufgebaut worden. Die hässlichen Fassaden der Häuser mit den kitschigen Steinimitationen, wie sie um 1900 üblich waren, sind in der früheren Form nicht wiederhergestellt worden, sondern sie wurden in einfachen und klaren Linien gehalten. Nur dort, wo die alte Fassade zur Wahrung des Altstadtcharakters erhalten werden sollte, oder wo ein Abschlagen der nur teilweise beschädigten Fassaden zu kostspielig gewesen wäre, wurde die seinerzeitige Form wiederhergestellt.¹⁷

Karl Brunner, Leiter der Wiener Stadtplanung sah in den Hochhäusern das „wahre Kunstwerk der Großstadt“¹⁸, Stadtplaner Roland Rainer unterschied zwischen „jenem kulturell wertvollen, unbedingt schutzbedürftigen Wien bis 1850 und den späteren Mietkasernen der Gründerzeit, die als Bauwerke völlig unbedeutend und ungesund sind“¹⁹. Der Westbahnhof war „der erste Wiener Großbau, gegen den der Wiener Geschmack nicht wie sonst immer aus Konservatismus oder einfach nur aus ‚Bestemm‘ Sturm lief. Er gefiel. Man ist sogar stolz auf ihn“²⁰, wie Gerhard Fritsch schreibt. Doch es

17 Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau: 10 Jahre Bauen im Dienste vom Staat und Wirtschaft. Wien 1955, S. 103 ff.

18 Klein, Dieter: Vom Abriß ohne Reue zur Altstadtneugier. In: Klein / Kupf / Schediwy 2005, S. 25–52, hier S. 36.

19 Rainer, Roland / Stadtbauamt der Stadt Wien / Institut für Städtebau an der Akademie der Bildenden Künste (Hg.): Planungskonzept Wien. Wien: Verlag für Jugend & Volk 1962, S. 8.

20 Fritsch, Gerhard: In: Brandstätter, Christian / Treffer, Günther (Hg.): Stadtchronik Wien. Wien: Verlag Christian Brandstätter 1986, S. 452.



Erich Boltenstern, Ringturm, 1953

gab auch kritische Stimmen. „Die Demolierung Wiens zur Allerweltstadt ist längst in vollem Gange. Kirchen, Paläste, alte Bürgerhäuser fallen, damit Straßen verbreitert werden können, kostbare alte Villen müssen letztklassigen Zinskasernen von muffiger Mittelmäßigkeit Platz machen“²¹, heißt es in einem Bericht der 1960er Jahre.

1952 wurde das erste Gebäude am Stubenring 12, ein Büro / Wohnhaus, von Architekt Josef Schreiber (als Wiederaufbau) errichtet, 1953 am Schottenring 28-30 der Ringturm (Foto) als Bürohaus der *Wiener Städtischen Versicherung* von Architekt Erich Boltenstern (ursprünglich beidseitig des Rings gedacht, sollten zwei 73 m hohe Türme mit 23 Geschossen ein Tor zur Stadt im Stile einer zurückhaltenden Moderne bilden).

21 Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege (Hg.): *Steine sprechen* 23/24 (1968), S. 3, zit. nach Klein, Dieter: *Vom Abriß ohne Reue zur Altstadtneugier*. In: Klein / Kupf / Scherdiwy 2005, S. 25–52, hier S. 38.



Carl Appel / Georg Lippert, Opernringhof, 1956

Damals vom Architekturkritiker Friedrich Achleitner noch „als arger Eingriff“ bezeichnet, fand der Ringturm bei ihm später durchaus Gnade.

1954 folgte am Schuberttring 10 ein Büro / Wohnhaus von den Architekten Percy. A. Faber und Erich Boltenstern, vom Stadtplaner Roland Rainer als „städtebaulicher Akzent bezeichnet“²².

1956 entstand am Opernring 1-5 der Opernringhof (Foto) der Architekten Carl Appel und Georg Lippert (bis 1945 stand hier der Heinrichshof, laut Wilhelm von Doderer „Wiens schönstes Mietshaus“²³). Auch hier herbe Kritik: „Der neue Ringstraßenstil, wie er sich etwa im Opernringhof und im Mercedeshaus ausprägt, ist eine falsch verstandene Synthese von Funktion und spießbürgerlichem Prunk, von wenig Glas, etwas Beton, sehr viel Marmor und gar keinem Geist.“²⁴ Oder: „[D]er Opernringhof [sei] ein ungegliederter Kasten gegenüber der Staatsoper, der keinesfalls dieser Kulturstätte von Weltrang angemessen ist und auch von der ausländischen Kritik als Bausünde bewertet wurde“.²⁵

²² Rainer, Roland, zit. nach Schediwy 2005, S. 276.

²³ Doderer, Wilhelm von, zit. nach Kupf 2005, S. 114.

²⁴ Schmidt, Wieland, zit. nach Brandstätter / Treffer 1986, S. 460.

²⁵ Hichcock, Henry Russell: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München: Aries 1994, S. 211.



Erich Bolstenstern / Kurt Schlauss, Gartenbaukomplex, 1961

1956 wurden am Opernring 4 ein Büro / Wohnhaus von den Architekten Wilhelm Hübatsch und Josef Vytiska und am Kärntner Ring 2 ein Büro / Wohnhaus von den Architekten Josef Vytiska und Felix Hasenöhl errichtet. 1956 ebenfalls am Kärntner Ring 5-7 das Steyrhaus als Verwaltungszentrale der Steyr-Daimler-Puch-AG von Architekt Carl Appel (später abgebrannt und neu gebaut, siehe auch 1993 weiter unten in der Chronologie).

1961 entstand am Parkring 12 das Gartenbaugebäude (Foto) als Bürogebäude mit Kino von den Architekten Erich Bolstenstern und Kurt Schlauss. Oskar Kokoschka schrieb 1962 beim Anblick des Gartenbau-Hochhauses empört: „Man schaue doch nur vom Belvedere herab auf die Stadt und fühle den Schmerz, wie da einer die Silhouette Wiens mit einem massiven Klotz für immer verschandelt hat ...“²⁶ In *Neues Österreich* konnte man am 17. 12. 1959 lesen, dass „der Gartenbau-Turm die Ringstraße zerreißen würde“²⁷. Und Friedrich Achleitner schrieb die vernichtenden Worte: „War schon der Ringturm ein arger Eingriff, so drückt die Anlage Gartenbau wie ein steinernes Geschwür in die Silhouette der Stadt“.²⁸

26 Kokoschka, Oskar: In: *Steine sprechen*, Nr. 2. Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege, 1962, zit. nach Klein / Kupf / Schediwy. 2005, S. 22.

27 *Neues Österreich*. 17. 12. 1959, zit. nach: Kupf 2005, S. 127.

28 Achleitner, Friedrich. In: *Die Presse*, 10. 11. 1962, zit. nach Kupf 2005, S. 127.



Alfred Dreier, Landespolizeidirektion, 1971

1966 folgte am Universitätsring 10 das Örag-Haus als Bürogebäude von Architekt Carl Appel. 1971 wurde am Schottenring 7-9 die Landespolizeidirektion Wien (Foto) von Architekt Alfred Dreier errichtet. Dreier meinte damals zum Vorwurf mangelnder Rücksichtnahme auf das Ambiente am Schottenring: „Herr Kollege, ich verstehe sie nicht; rechts ist eine Straße, links ist eine Straße, und dazwischen baue ich ein Haus.“²⁹

In den 70er Jahren begann ein Umdenken in Richtung Nostalgie und ‚small is beautiful‘ – eine Wiederentdeckung des Alten. Friedrich Achleitner schlug schon 1965 vor, „ein Denkmal für den unbekannten Demolierer zu schaffen“³⁰. Die neuen Bauten zeichneten sich in vielen Fällen durch eine „selbstgefällige Klassik der Mittelmäßigkeit und eine Hochkonjunktur der Einfallslosigkeit aus“³¹. Am Anfang des Jahrzehnts hieß es noch: „Daß die langgeschmähten Fassaden des Ringstraßenstils sehr wohl ihre städtebauliche Funktion haben, hat sich zwar bei den Kunsthistorikern, doch offenbar bei den

29 Kupf 2005, S. 109.

30 Achleitner, Friedrich: Vom Denkmal des unbekannten Demolierers. In: Die Presse 1965 (Zeitungsausschnitt undatiert).

31 Geretsegger, Heinz / Peintner, Max / Pichler, Walter: Otto Wagner 1841–1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn einer modernen Architektur. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1978, S. 28.



Kurt Hlawenicka, Vienna Plaza, 1988

staatlichen Behörden noch immer nicht herumgesprochen“.³² Aber schon 1972 wurde in der Wiener Bauordnung festgeschrieben: „Bei Errichtung eines neuen oder Änderung eines bestehenden Gebäudes in einer Schutzzone ist das Gebäude [...] in Baustil, Bauform, Gebäudehöhe, Dachform, technologischer Gestaltung und Farbgebung an die benachbarten Gebäude derselben oder gegenüberliegenden Häuserzeile anzugleichen.“³³ Am 26. 2. 1972 stellte Karl Roschitz in der Furche fest: „Denkmalschutz ist in Österreich bald die Nr. 1“³⁴. Wobei dieser und die Schutzzonenverordnung nicht unwidersprochen blieben und auch bekämpft wurden. Schließlich lässt sich aber sagen, dass die Architektur der sogenannten ‚Postmoderne‘ ihre Umgebung ab Mitte der Siebziger durchaus zitierend, ironisierend und spielerisch aufgriff.

1985 entstand am Parkring 12a das Hotel Marriott von den Architekten Harry Glück, Werner Höfer, Tadeuz Spychala und Peter Czernin. 1988 am Schottenring 11 das Hilton Vienna Plaza (Foto) von Architekt Kurt Hlawenicka:

32 Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege (Hg.): Steine sprechen 45/46 (1974), S. 13. Zit. nach Klein, Dieter: Vom Abrißmohne Reue zur Altstadt nostalgia. In: Klein / Kupf / Schediwy 2005, S. 25–52, hier S. 40.

33 Landesgesetzblatt für Wien. 16. Stück. Artikel I/16./16. Wien 1972.

34 Roschitz, Karl. In: Furche 26. 2. 1972, zit. nach Schediwy 2005, S. 287.

Eine Promenadenmischung aus Marriott [Hotel am Parkring, dass Jan Tabor als ‚riesige Gartenlaube‘ bezeichnet hat, R. Sch.] und den schokoladebraunen Bawag-Filialen [Bank, R. Sch.] [...], es dürfte das scheußlichste Bauwerk der Ringstraße werden.³⁵

1993 fand der vorerst letzte Neubau am Kärntner Ring 5–7, der Kärntner-Ring-Hof als Shoppingcenter von den Architekten Wilhelm Holzbauer und Georg Lippert (anstelle des abgebrannten Steyrhauses aus dem Jahre 1956) statt.

In der Alltagswahrnehmung der Wiener Ringstraße sind all diese Gebäude mehr oder minder ausgeblendet. Vielleicht verständlich, denn „[d]as von den Vertretern einer asketischen Moderne so gerne verteuflerte ‚Geschmückte‘ von Schloss Schönbrunn bis zu Hundertwassers relativ aktuellen ‚Behübschungen‘ zieht jedenfalls mehr Touristen an, als etwa Loos-Bauten oder die Werkbundsiedlung“³⁶. Dass Wien von seiner alten Architektur lebt, stellte auch eine Meinungsumfrage fest:

[E]twa die Hälfte der Befragten sieht das Erscheinungsbild Wiens durch seine alte Architektur geprägt, 27 Prozent sehen modernes und altes zu einem harmonischen Ganzen zusammen gefügt, 38 Prozent stimmen dem Satz zu ‚Seit 1945 wurde das historische Stadtbild Wiens zum Teil schwer geschädigt. Die Stadt wird immer hässlicher‘.³⁷

Aber auch in der Fachwelt ist man sich höchst uneins, was die neuen Gebäude betrifft. Der die gesamte Entwicklung begleitende Achleitner sieht die Ringstraße

durch Objekte einer viel rücksichtsloseren zweiten Gründerzeit entstellt und im Konzept gefährdet. In diesem Zusammenhang sind zwei Aspekte besonders wichtig. Das erste [...] betrifft die Höhe aller Monumentalbauten [...]. Dabei ist bestimmend, dass keine der Baumassen über die allgemeine Höhe hinausgreift. [...] Der zweite Aspekt ist die Architektur dieser Bauwerke, die sprichwörtlich gewordene Ringstraßenarchitektur. [...] Die beiden Aspekte sind vor allem für ein neues Bauwerk am Ring maßgebend. Fordert das städtebauliche Konzept unbedingte Einordnung, so erlaubt die Architektur das modernste Bauwerk, wenn es der Qualität der Umgebung entspricht. In Wien hat man aber mit den Neubauten am Ring genau das Gegenteil gemacht. Während man sich befleißigte, die Außenarchitektur der Gebäude historisierend oder gemäßigt modern zu gestalten, kletterte man mit den Bauhöhen bedenkenlos hinauf.³⁸

Diese Aussage klingt einerseits sehr plausibel, führt aber gleichzeitig zur Frage, ob die Maßstäbe, die die Ringstraße vor 150 Jahren gesetzt hat, damit für immer sakrosankt sind? Abgesehen davon ist die Neubewertung der Ringstraßenarchitektur von den 50er Jahren bis heute auch noch sehr jung und braucht vielleicht noch mehr zeitliche Distanz für eine neutralere Sicht. Zumindest, wenn Nikolaus Pevsners resignierende Bemerkung

35 Tabor, Jan. In: Kurier, 6. 10. 1986, zit. nach Schediwy 2005, S. 297.

36 Schediwy, Robert: Hundertwassers Häuser – Dokumente einer Kontroverse über zeitgenössische Architektur. Wien: Edition Tusch 1999, S. 22.

37 Meinungsforschungsinstitut GfK. In: Arbeiterzeitung, 28.9.1983, zit. nach Schediwy 2005, S. 295.

38 Achleitner 1986, S. 27–28.



Erich Boltenstern, das erneuerte Kajetan-Felder-Haus, 1964

aus den 40er Jahren noch immerzu gilt: „Werke der jüngsten Vergangenheit wurden und werden meist wenig geschätzt, entsprechend verständnislos behandelt oder mit dem ‚typischen Vandalismus der Söhne gegen die Generation der Eltern‘ zerstört“³⁹. Summa summarum blieb und bleibt es

in der Innenstadt beim Patt. Was hier heute um die Jahrtausendwende, etwa als Museumsquartier im Entstehen begriffen ist, entspricht weder den Träumen der Verfechter einer aggressiven Neuorientierung der Wiener Innenstadt durch ‚bewusst moderne‘ Architektur, noch kann es die Denkmalschützer, die sich des Teilerfolgs des ‚Leseturms‘ freuen können, befriedigen⁴⁰.

Diese Unzufriedenheit beider Seiten unterstreicht Friedrich Achleitner am Beispiel des Kajetan-Felder-Hauses neben dem Rathaus (1964 von Erich Boltenstern erneuert), bei dem „alles gemacht wurde, um den Neubau der Umgebung anzugleichen“, und findet das Ergebnis trotzdem unbefriedigend. Weil „die wörtliche Angleichung mit neuen Mitteln (auch neue Geschoßhöhen), also gewissermaßen die Selbstverleugnung zugunsten äußerlicher Ähnlichkeiten, das Problem nicht löst“⁴¹.

39 Pevsner, Nikolaus, zit. nach Klein / Kupf / Schediwy 2005, S. 96.

40 Schediwy, Robert: Zwischen Postmoderne und Metropolenwahn. In: Klein / Kupf / Schediwy 2005, S. 53–74, hier S. 55.

41 Achleitner 1986, S.149.



Restaurantfenster und vieles mehr ...

Verborgenes danach ...

Im Schatten der Kontroverse um die neuen Gebäude gab und gibt es parallel dazu im ‚Hintergrund‘ viele *Gebäudemodernisierungen* und jede Menge *Straßenmöblierung*, die sich vor und zwischen die Architektur schiebt. Hier ‚passiert‘ im wahrsten Sinn des Wortes de facto laufend aber unkommentiert Gegenwartsarchitektur: Man findet Fassadenbegradigungen, und -vereinfachungen, d. h. die Entfernung oder Reduzierung von Fassadenschmuck; die Demolierung von Dacharchitekturen, d. h. das Entfernen oder Verändern von Dachaufbauten, Dachformen, neue Dachbodenausbauten und Aufstockungen; die Demolierung von Portalen und Erdgeschoßzonen; Entkernungen von Gebäuden⁴²; Fensterauswechslungen, und Verhüttelung durch und bei Haltstellen, Würstelbuden (heute Döner und Pizza) sowie Verkehrszeichen; Straßenbeschilderung; Werbung, Reklame; Straßenbeleuchtung und Uhren, Geländer und Baumscheiben; Straßen- und Gehwegbelege; Eventisierung z. B. am Rathausplatz, Karlsplatz etc.

42 „Hinter die urbanen ‚Totenmasken‘ wird Allerweltarchitektur gesetzt, wie sie heute von Los Angeles bis Moskau oder Tokio zu finden ist: Attrappen für niveaulose Touristen welche die Veränderungen nicht bemerken“. Sedlmayer, Hans: Die Salzburger Altstadt. In: Münchner Merkur, 12. 9. 1982, „Journal“.



Verhüttelungen

Diese Veränderungen erfolgten und erfolgen praktisch ‚tätlich‘ im Stillen, das Straßenbild verändert bzw. ‚füllt‘ sich über einen langen Zeitraum langsam, so dass sie uns als Betrachter im Einzelnen zumeist gar nicht auffallen. Geht man jedoch bewusst durch die Straße, erkennt man im Meterabstand unzählige ‚Kleinigkeiten‘, die erneuert wurden. Zu diesen ‚Kleinigkeiten‘ passt, auch wenn eigentlich auf Bauobjekte bezogen, folgende Bemerkung sehr treffend: „Eine alte Erfahrung, die man sich immer wieder ins Gedächtnis zurückrufen muss: Wenn es um ein Bauprojekt ganz still geworden ist, dann ist irgendwas im Gange. Und wenn in Wien etwas ganz still im Gange ist, dann ist es meist eine bauliche Katastrophe.“⁴³

Folgt man nun der 70-jährigen Kontroverse zur modernen Architektur an und um die Ringstraße, stellt sich die Frage ...

43 Achleitner 1986, S. 237.



Straßenmöblierung

Gibt es überhaupt eine Möglichkeit einer Stadtentwicklung in diesem Bereich?

In der breiteren Öffentlichkeit lassen sich Diskussionen periodisch anlassbezogen verfolgen. Ich habe oben bereits die öffentliche Auseinandersetzung zum Leseturm im Museumsquartier genannt. Häufiger sind Modernisierungsprojekte von privaten Immobilienentwicklern mit klarem ökonomischem Anspruch, wobei es zumeist um zwei Dinge geht: Die Bauhöhe (die künftige Kubatur) und damit das ökonomische Interesse der Investoren versus Ensemble- und Gebietsschutz. Und natürlich die Ästhetik des Gebäudes, bei der neben den formellen und informellen Expertinnen und Experten insbesondere die Medien und die Politik ein breites Diskussionsfeld eröffnen. Aktuellstes Beispiel ist die Kontroverse zur Verbauung des Areals des Eislaufvereins zwischen *Hotel Intercontinental* und *Wiener Konzerthaus* (dazu mehr siehe unten).

Im Mai 2005 fand in Wien die Konferenz *Welterbe und zeitgenössische Architektur. Umgang mit der historischen Stadtlandschaft* statt. Im Wiener Memorandum kommt die Konferenz unter anderem zu folgenden Schlüssen:

Die zentrale Herausforderung der zeitgenössischen Architektur in der historischen Stadtlandschaft besteht darin, einerseits auf die Entwicklungsdynamik zu reagieren, um sozioökonomische Veränderungen und Wachstum zu ermöglichen und andererseits gleichzeitig das überlieferte Stadtbild und

sein Umfeld zu respektieren. Lebendige historische Städte, insbesondere Welterbestädte, brauchen eine Stadtplanungs- und Managementpolitik, die Erhaltung zu einem zentralen Thema macht.⁴⁴ [S]ollten Stadtplanung zeitgenössische Architektur und Erhaltung der historischen Stadtlandschaft alle Formen ‚pseudohistorischer‘ Gestaltung vermeiden, da diese gleichermaßen eine Verleugnung des Historischen und Zeitgenössischen darstellen. Eine historische Sicht soll nicht die andere verdrängen, da Geschichte lesbar bleiben muss. Das höchste Ziel ist die kulturelle Kontinuität mittels qualitätsvoller baulicher Eingriffe.⁴⁵

Neun Jahre später hat, wie eingangs bereits angesprochen, die Wiener Stadtregierung ohne größere öffentliche Wahrnehmung am 11. 11. 2014 einen Masterplan vorgelegt.

Masterplan Glacis⁴⁶

Der Masterplan umschließt das gesamte ehemalige Glacis (Ringstraße und heutige „Zweier-Linie“) mit einer Gesamtfläche von ca. 3,7 km² (Wien gesamt 414 km²) mit ca. 1.600 Gebäuden, ca. 8.600 Bewohnerinnen und Bewohnern, ca. 84.000 Beschäftigten und ca. 5.800 Gästen pro Tag. Eingangs heißt es dort: „Die darin dargestellten Planungsziele sollen als Rahmen für zukünftige Planungsverfahren und Projektentwicklungen herangezogen werden.“⁴⁷ Diese sind grob zusammengefasst die Folgenden:

Der Stadtraum Glacis ist als Teil der Wiener Innenstadt als lebendiges Zentrum weiterzuentwickeln und ist kein Museum.⁴⁸

Die Expertisen empfehlen, vorhandene Einrichtungen am Standort zu halten, aber durch zusätzliche Nutzungen im Bereich Kunst, Kultur, Wissenschaft und öffentliches Stadtleben zu ergänzen.⁴⁹

Neue Spielräume durch signifikante Änderungen des Bebauungsplans auf bestehenden Bauplätzen, sollen nur dann eingeräumt werden, wenn ein adäquater bzw. außerordentlicher öffentlicher Mehrwert geschaffen wird.⁵⁰

Die Stadträume der Ringstraße und Glacis-Zone sind – unausgesprochen – einer der wesentlichen Identifikationsräume der Wienerinnen und Wiener mit ihrer Stadt [...] zugleich jener Stadtraum, den Gäste in Wien am ehesten mit dieser Stadt in Verbindung bringen.⁵¹

Der hohe Anteil des sowohl konsumfreien als auch nutzungs offenen Stadtraums soll erhalten und ergänzt werden.⁵²

44 Stadtentwicklung Nr. 74, Konferenzbericht ‚Welterbe und zeitgenössische Architektur‘, Wien: Stadt Wien 2005, S. 69.

45 Ebd.

46 Magistrat der Stadt Wien Magistratsabteilung 21 Stadtteilplanung und Flächennutzung: Masterplan Glacis. Wien: Magistrat der Stadt Wien 2014.

47 Ebd., S. 5.

48 Ebd., S. 10.

49 Ebd., S. 11.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 12.

52 Ebd.

Ein wesentliches Ziel ist die Rückgewinnung des öffentlichen Raums für die nicht motorisierten VerkehrsteilnehmerInnen. [...] Konkret sollen die Nebenfahrbahnen am Ring im Hinblick auf eine Mischnutzung entwickelt werden.⁵³

Die Ringstraße soll keinesfalls fragmentiert, vielmehr in ihrer Gesamtheit bewahrt werden.⁵⁴

Die Ringstraße soll als zeitgemäßer Freiraum wiederbelebt werden: aus der ehemaligen Flanierzone und heutigen Verkehrsader soll wieder ein urbaner, menschengerechter Aufenthaltsraum werden.⁵⁵

Die Ringstraße soll [...] als belebter, attraktiver Ort wahrgenommen werden [...] attraktivere Querungen sollen die Wegebeziehungen zwischen der Innenstadt, der Glaciszone und den umliegenden Bezirken intensivieren.⁵⁶

Hingegen soll sich die ‚Zweier-Linie‘ individualisieren können. Sie kann die Beziehungen zum Hinterland, in die jeweils angrenzenden Bezirke 3 bis 9 herstellen.⁵⁷

[...] Die ‚Zweier-Linie‘ soll nicht nur Verkehrszone, sondern vielmehr mit gestaltetem Grün und gemischten Nutzungen erlebbar gemacht werden. Sie kann ein Hybrid von Platz und Park darstellen.⁵⁸

Ansonsten sollen städtebauliche Maßnahmen stets darauf abzielen, die radiale Vernetzung zwischen innen und außen auch baulich zu intensivieren [...].⁵⁹

Besonderes Augenmerk soll insbesondere auf Sichtbeziehungen gelegt werden. Es handelt sich einerseits um die Sicht auf bestimmte Identifikationspunkte wie Stephansdom, Karlskirche etc., andererseits um die Sicht auf die ganze Stadt in Stadtveduten und Stadtpanoramen von höher gelegenen Punkten (Wienerwald, Donauturm, etc.).

Ebenso ohne nennenswertes öffentliches Echo wurden von der Wiener Stadtplanung zwei international renommierte Planungsbüros mit einer Studie zur Entwicklung der Wiener Ringstraße beauftragt.

Gehl Architects (Kopenhagen) konzentrieren sich unter dem Motto „from world class buildings ... to a world class street“⁶⁰ vor allem auf die Verkehrsproblematik der Ringstraße. Derzeit steht für sie die Flüssigkeit des Verkehrs im Vordergrund, die Autostraße ist zwischen Schienen und Allee eingesperrt, der Asphalt auch im Fußgängerbereich unterstreicht die Funktionalität, die Radwege sind sehr konfus, die Verbindung zwischen Gebäuden und Straße ungestaltet, um die Stationen besteht eine enorme Verhüttelung. Künftig könnten dagegen attraktive Umfelder der imperialen Gebäude diese stärker in den öffentlichen Raum hinaustreten lassen, weniger Verkehr insbesondere

53 Ebd.

54 Ebd., S. 13.

55 Ebd.

56 Ebd., S.13-14.

57 Ebd., S. 13.

58 Ebd., S. 15.

59 Ebd., S. 16.

60 Gehl Architects: Ringstrasse, Vienna 2015, Ringstrasse – A World Class Street, <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b008425b.pdf> [08.06.2016].



Gehl Architects, Ringstrasse, Vienna 2015. Ringstrasse – A World Class Street

für eine Belebung der Randzone sorgen und eine Symphonie zwischen Stadt, Straße, Gebäude, Menschen, Kultur und Wissenschaft entstehen.

Barcelona Regional beschreiben die Entwicklung von früher bis jetzt mit „from a street to admire and to be seen [...] to a street for traffic“⁶¹. Ihre Analyse ist ähnlich der von Gehl Architects: Ihre Vision sieht die Ringstraße künftig als „place of comfort – a place to stay – a place to meet“⁶². Das heißt eine Transformation zum Raum für Fußgänger durch Neuorganisation der Verkehrsströme, die Schaffung eines lebendigen urbanen Raums zum Verweilen und Treffen sowie ein Upgrade der Qualität und Lesbarkeit des Charakters durch urbanes Design.

61 Barcelona Regional, Urban Development Agency: A vision for Ringstraße 150+ Wien. Ringstrasse: a comfort street. A place to stay, a place to meet. April 2015, <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b008425a.pdf> [08.06.2016].

62 Ebd.



Barcelona Regional, Urban Development Agency: A vision for Ringstraße 150+ Wien. Ringstrasse: a comfort street. A place to stay, a place to meet, April 2015

Beide Konzepte konzentrieren sich auf die künftige Nutzung der Ringstraße als grüne Flaniermeile und hinsichtlich der Gestaltung entsprechend auf den Straßenraum, nicht aber auf die Gebäudearchitektur. Als erste Assoziation stellt sich dem Autor die Frage: Ist das eine Rückführung zum Glacis? – d. h. ein Grüngürtel um die Innenstadt als innerstädtische Ausflugszone? Sozusagen als Fortführung dessen was Friedrich Achleitner in den Achziger Jahren feststellte: „Man hat also in Wien vor hundert Jahren mit dem Bau der Ringstraße gewissermaßen nur das Verteidigungssystem gewechselt. Die größte Gefahr, die der Stadt damals drohte, war der Verkehr.“⁶³

Was der Masterplan ‚wert‘ ist, könnte sich an der aktuellen Diskussion um die Neugestaltung des Komplexes *Heumarkt – Hotel-Intercontinental – Wiener Eislaufverein – Wiener Konzerthaus* zeigen. Hier möchte ein Immobilienentwickler in der ehemaligen Glaciszone zwischen dem Wiener Konzerthaus und dem Hotel Intercontinental das Areal durch Bau eines Kongresszentrums mit einem Wohnturm bei gleichzeitiger Sanierung des Eislaufgeländes entwickeln. Die Diskussion entzündet sich hier am 73m hohen Wohnturm. Die Gegner des Projektes befürchten, dass dadurch der Weltkulturerbe-Status gefährdet werde, die Planer und die Stadt sahen dies zuerst nicht als beeinträchtigt.

Dem widersprach Maik Novotny im Falter im April 2016 mit durchaus interessanten Schlussfolgerungen: „Der Ende März vorgelegte Bericht der UNESCO macht unmiss-

63 Achleitner, 1986, S. 145 – D.h. der Verkehr der Radialstraßen wurde an der Ringstraße abgefangen und um die Altstadt geleitet, R. Sch.

verständlich klar, dass die Pläne für die Intercont-Erweiterung beim Eislaufverein das Weltkulturerbe Wiener Innenstadt ‚irreversibel‘ gefährde.“⁶⁴ Und weiter: „Was würde passieren, wenn Wiens Innenstadt nicht mehr Weltkulturerbe wäre? Würden die Touristen ausbleiben? Wohl kaum ... Hat die UNESCO immer recht? Nein.“⁶⁵ Aber auch nicht ganz unrecht,

denn sie kritisiert in ihrem Bericht nicht nur das Intercont-Projekt, sondern auch den Masterplan Glacis und das Hochhauskonzept, beide im Jahr 2014 vom Wiener Gemeinderat beschlossen. Dass letzteres gar keine Ausschlusszonen für Hochhäuser und keine konkreten Kontrollmechanismen für solche Projekte vorsieht, wird ‚mit großer Sorge‘ betrachtet. Hier trifft die Kritik ins Schwarze.⁶⁶

Und abschließend vermerkt Novotny noch:

Was will die Stadt Wien? Das würde man wirklich gerne wissen. Es scheint, die Stadt würde gar nicht so gerne überhaupt etwas wollen. Aber Stadtplanung zu betreiben, in der Hoffnung, dabei niemandem wehzutun, ist ein Irrglaube. Stadtplanung kann Grenzen setzen. Über diese Grenzen kann man diskutieren. Das geht auch ohne Weltkulturerbe.⁶⁷

Zu diesem Artikel passend vollzog die Stadt Wien im Mai 2016 – nachdem der Fachbeirat, die UNESCO und auch Teile der Öffentlichkeit Bedenken geäußert hatten – nun eine Kehrtwende und sprach sich gegen das Projekt aus ...

Womit die Eingangsfrage durch die gegenwärtige Praxis mehr als unbeantwortet bleibt. Aber schon 1912 hat Karl Kraus zum Thema alt versus neu treffend formuliert: „Ich muss den Ästheten eine niederschmetternde Mitteilung machen. Alt-Wien war einmal neu.“⁶⁸

64 Novotny, Maik: Weltkulturerbe ade? Halb so schlimm!. In: Falter 14 (2016). Wien 2016.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Kraus, Karl (1912): In: Stadt Wien, Stadtentwicklung Nr. 74, Konferenzbericht ‚Welterbe und zeitgenössische Architektur‘, Wien 2005, S. 17.

Schreiben über die Stadt

Wien ohne Pomp und Prunk: die Stadt als Lebensraum im späten 18. Jahrhundert

Zu den Großstadtschriften Josef Pezzls, Joachim Perinets und
Joseph Richters

Die Geschichte Wiens als der Stadt, von der sich reden lässt, reicht weiter zurück als jener Zeitraum, in dem die modernen Großstädte Europas entstanden sind. Und diese Vorgeschichte der Stadt der Moderne gehört im Falle Wiens auch dann zu alles Späterem dazu, wenn es kultur- und stadthistorisch einen ganz anderen Rahmen, als vormals bestimmend war, erhalten hat. Ich möchte aus diesen Gründen hier über eine Zeit sprechen, in der die Prunkbauten, die Ringstraße als Prachtstraße noch nicht mal in Planung war, Wagen und Menschen sich durch die engen Tore in die Wiener Stadt drängten, die damals aus dem Kernbereich innerhalb der Stadtmauern bestand und all das, was die Ringstraße heute mit dem Zentrum Wiens verbindet als Vorstadt oder sogar als getrennte Siedlungen verstanden wurden – zum Teil sogar als Sommerfrischeorte gegolten haben. Diese Enge der Stadt war einer der ersten Gründe, warum es zu einer Vergrößerung und Modernisierung des Lebensraums der Wiener kommen musste.

Die Wienerstadt der josephinischen und franzisziäischen Zeit wurde in der Wiener Literatur der Aufklärung und Spätaufklärung vielbesungen, beschrieben, kritisiert, ihr wurde hoffnungsvoll gehuldigt und sie ist genau so emotional auch verdammt worden. Zahlreiche Medien, Zeitschriften, Broschüren beschäftigten sich mit der Beschreibung Wiens aus den mannigfaltigsten Blickwinkeln.

Ich möchte hier vor allem eine Textsorte hervorheben und dabei die satirischen Großstadtschriften dreier namhafter ‚Wienkritiker‘, über Josef Pezzl, Joseph Richter und Joachim Perinet analysieren und versuchen, eine Skizze der Stadt um 1800 zu geben, wie sie beschrieben und empfunden, wie in ihr noch weit vor der Zeit gelebt wurde, in der der Prunk, der für sie heute noch charakteristisch ist und der sie zu einem Magneten des weltweiten Tourismus macht, Einzug hielt.

Zunächst zu den Begriffen *Sittenschriften* beziehungsweise satirische Blätter. Der zeitgenössische Begriff der Sittenschriften umfasst in meiner Definition – oft eben auch periodisch erscheinende – Textsorten, die sich spezifisch an den bürgerlichen Leser und nicht an Gelehrte gewandt mit gesellschaftlichen Fragen der Aufklärungszeit beschäftigen und dabei aktuellen Bezug aufweisen. Dazu zählt auch die satirische Großstadt-

beschreibung, die Lokalsatire, die sich vor allem gern die Frage nach dem *Wesen des Wieners* stellte. Sie stieß beim Leserpublikum des späten 18. Jahrhunderts auf große Begeisterung. Satirische Pamphlete, Broschüren, Prosa- und Bühnenwerke, aber auch Periodika erschienen weit über die achtziger Jahre hinaus und stillten ein Bedürfnis nach komödienhafter, oft bissiger Auseinandersetzung mit politischer, sozialer und ökonomischer *Realität* innerhalb der Wiener Stadt.¹

So zum Beispiel die Schriften Johann Pezzls, eines in Bayern in der Nähe von Straubing geborenen ‚Migranten‘, der zu einem der bekanntesten Schriftsteller des josephinischen Wiens werden sollte.² In seiner frühen, 1786 herausgegebenen Zeitschrift *Skizze von Wien* behandelt er sozial relevante, die Hauptstadt der Habsburger Monarchie betreffende Fragen: Es geht in diesen kurzen Beschreibungen und Reflexionen um die Stadt als Lebensraum, um die Lebensqualität, die Zusammensetzung der Bevölkerung, das kulturelle Leben, kurrente Moden – heimische und importierte –, um die Infrastruktur, aber auch den *Sittenkodex*, mit dem man als redlicher Aufklärer den Fragen des Alltags zu begegnen hatte „Die Gegenstände, worauf ich eigentlich sehe, sind: das Kolorit der heutigen Sitten, die Richtung der herrschenden Begriffe, die Situation des Nationalgeistes“³ – berichtet Pezzl in der Einleitung der Zeitschrift.

Auch die zeitgenössische Literatur, die periodische Presse und die für die Wiener Medienlandschaft so charakteristischen *Predigerkritiken*, und somit das Leseangebot und Leseverhalten der Wienerinnen und Wiener nahm sich Pezzl kritisch vor und bot einen auch heute als Quelle äußerst wertvollen Einblick in das gesellschaftliche Leben Wiens vor 1800 *außerhalb* der Höfe und Paläste.

Pezzl hoffte in der ersten Ausgabe der *Skizze von Wien*, dass die Stadt – damals mit einer Einwohnerschaft von ca. 265.000 Menschen – wachsen und sich zu einer europäischen Hauptstadt ersten Ranges entwickeln würde. Die Politik Josephs II. sah er als eine zukunftsweisende, als eine Politik, die das Leben, die Lebensbedingungen innerhalb der Monarchie und vor allem in der *Hauptstadt* maßgeblich und vorbildhaft verändern wird.

Eineinhalb Jahrzehnte später, 1805 setzte er die Schrift unter dem Titel *Neue Skizze*

1 Vgl. Kauffmann, Kai: „Es ist nur ein Wien!“. Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Wien: Böhlau 1994.

2 Johann Pezzl, 1756 in der Nähe von Straubing geboren und 1823 in Wien verstorben, war Schriftsteller und Bibliothekar. Als solcher betreute er ab 1784 die Bibliothek von Wenzel Anton Graf Kaunitz. Pezzl gehörte der Freimaurerloge *Zur wahren Eintracht* an. In seinen Werken beschäftigt er sich mit dem Stand der Aufklärung in Österreich und vor allem in Wien, wobei er in späteren Jahren zum scharfen Kritiker der Josephinischen Aufklärung wurde. Vgl. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz95138.html> [21.07.2016].

3 Pezzl, Johann: *Skizze von Wien*. Wien und Leipzig: Krauß 1786–1790, S. 7–8, <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/391493> [21.07.2016].

von Wien fort.⁴ Dabei ging es um die grundlegenden Änderungen, die Wien in den Jahren seiner Schreibpause erfahren hatte. Pezzl wollte den Wandel der urbanen Umstände und Gewohnheiten im neuen Blatt beschreiben und vor der veränderten historischen Folie neu bewerten. Was hatte Josephs Politik den Untertanen gebracht? War Wien in den letzten Jahrzehnten zu einer lebenswerten Stadt geworden? Die Antwort, die Pezzl dem Leser gab, bestand in einer schonungslosen Kritik an der Wiener Gesellschaft. Wien hatte sich keineswegs positiv zum Weltstädtischen verändert: Wucher, die Raumnot in der Stadt, Preiserhöhungen, Betrug und Kriminalität, Ausgrenzung des Fremden regierten laut Pezzl wie nie zuvor.

Die Sittenschriften – und das bezieht sich nicht nur auf Pezzls *Skizze* – lesen sich in ihrer Alltagsbezogenheit zum Teil wie medienhistorische Parallelen brandaktueller Texte aus den heutigen Medien. Die Probleme des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts unterschieden sich von den modernen zwar in ihrer Dimension, nicht aber in ihren Inhalten. Der zur Entstehungszeit des vorliegenden Beitrags laufende Wahlkampf um das Bürgermeisteramt der Stadt Wien ist von sehr ähnlichen Themen, Ängsten und Nöten beherrscht. Wie es scheint, sind 200 Jahre in der Entwicklung Zentraleuropas ein ‚Klacks‘.

Ich möchte gerne einige Sätze zum Thema Raumknappheit, Verkehrssicherheit und die Angst vor dem Fremden aus den *Neuen Skizzen von Wien* zitieren. Im Abschnitt „Die Stadt wird zu enge“, schreibt Pezzl:

Vor ungefähr zwanzig Jahren hatten wir die Eitelkeit, mit den auswärtigen Geographen, Statistikern und Reisebeschreibern weidlich zu zanken über die Volksmenge von Wien, und uns zu recht patriotistisch darüber zu ärgern, daß sie dieselbe stets zu klein angaben [...] Jetzt wünschten wir ganz ernstlich, jene Volkszähler möchten Recht haben, daß Wien nur ein Paar Mahl hunderttausend Einwohner habe: gern wollten wir so um 80.000 Menschen weniger hier haben, denn die Stadt wird allenthalben zu enge.⁵

Die Auswirkungen der Wohnungsknappheit und die Not der Armen, die sich daraus ableiten lässt, charakterisiert er, in dem er schreibt:

Schon einige Mahle war die Polizey [...] in nicht geringer Verlegenheit [...] einige hundert der ärmsten Familien der ärmeren Classen selbst in den weitläufigen Vorstädten, unter Dach zu bringen. Man hat schon zu wiederholten Mahlen solche Leute in Gänge und Nebengebäude von Klöstern einquartiert. Andere haben sich in den geräumigen Höfen von Fabriksgebäuden und Wirthshäusern hölzerne Baracken zusammen genagelt, sich mit Kind und Kegel hinein gesiedelt, und Monathe lang in denselben verbracht.⁶

4 Pezzl, Johann: *Neue Skizze von Wien*. Wien: Degen 1809.

5 Ebd., S. 8–9.

6 Ebd., S. 9–10.

Diese Raumnot führte in Wien an der Wende zum 19. Jahrhundert zu einem enormen Bauboom; da es in der inneren Stadt, innerhalb der Stadtmauern keine Baumöglichkeiten mehr gab, wurden Häuser aufgestockt und in den Vorstädten ganze Straßenzüge errichtet, bebaut, und auch an die Stelle von ehemaligen Scheunen und Gärten wurden Häuser gesetzt. Innenstadt, Glacis und Vorstadt wuchsen zusammen – die Ringstraße, die später das Niemandsland zwischen diesen Teilen der Stadt überbrücken sollte, kündigte sich baupolitisch an.

Hatte es um 1786 in Wien 5723 Häuser gegeben, so waren es 1803 bereits 7000, ein Zuwachs von ca. 20% in 17 Jahren des Beobachtungszeitraumes. Der Verkehr – das ‚Chaos‘ innerhalb der Stadt – war ein weiteres, beliebtes Sujet Pezzls. Er kritisierte das Gedränge in den engen Gassen, die viel zu engen Stadttore, an denen sich vor allem an Markttagen der Wagenverkehr staute. Zweifellos überhöht beschreibt er die Lebensgefahr in den engen, sieben Schritte breiten „Defilees“ der Stadt, in denen sich vor allem Fußgänger befanden und sich die engen Wege mit den Kutschen teilen mussten. „Der hat in Kanonenfeuer gewandelt, welcher einen ganzen Tag durch die engen Stätten Wiens gewandert, und ohne Wunde und Quetschung entwischt ist“⁷ – lässt er den Leser wissen.

Das abschließende Thema, das ich hervorheben möchte, bezieht sich auf die *Fremden* in der Stadt. Und da Unterschiede in der Akzeptanz des Fremden auch im 18. Jahrhundert bestanden, differenziert Pezzl natürlich zwischen dem Adel, der überall auf der Welt sein darf, den Handwerkern, die kommen und gehen und schließlich den verschiedenen Typen von Migration, vor allem der der Mittelschicht, die mühevoll und oft genug vergebens versucht, sich in Wien dauerhaft einzuleben, und es oft auch aus wirtschaftlichen Gründen besonders schwer hat. Pezzl beschreibt den mühevollen Weg der Integration – so würden wir diesen Vorgang heute wohl bezeichnen – den diese Fremden, in Wien zu beschreiten hätten. Die Migration wurde zwar durch die industrielle Revolution im 19. Jahrhundert zu einem Massenphänomen, aber die Dichte von Fremdheit war immer schon charakteristisch für Zentraleuropa. Die sprachlich-kulturelle Heterogenität – so weiß die Forschung heute – war in den urbanen Milieus keine Ausnahme.⁸ Fremdheit wurde – verfolgt man die Medien der Zeit – wenn nicht als gleichwertig anerkannt, so doch geduldet. Pezzl selbst nahm Wien als eine plurikulturelle Stadt wahr und beschreibt nicht nur die Gründe und Wege der Migration sondern geht auch auf die Plurilingualität als einen historisch gewachsenen, der Wiener Gesellschaft immanenten Zustand ein. Zum Adel schreibt er:

7 Ebd., S. 14.

8 Vgl. Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen: Wien und die urbanen Milieus Zentraleuropas. Wien: Böhlau 2010.

Ich spreche hier nicht von dem großen und reichen Adel, denn der ist in Europa überall zu Hause: in Petersburg wie in Neapel, in Wien wie in London, in Berlin wie in Lisabon. Wie die Souverains in der diplomatischen Sprache sämtlich Brüder und Vettern sind, so hat diese Caste ebenfalls eine wirklich stillschweigende Verbrüderung unter sich, von Cap Finis Terra bis an den See Ladoga.⁹

Schwerer haben es die Ausländer, die „aus dem übrigen Deutschlande und aus anderen benachbarten Staaten“ nach Wien kommen, teils aus ökonomischen Gründen, teils um hier zu studieren oder einfach „ihr Glück zu machen“. Wien und die Wiener machten es diesen Migranten aber laut Pezzl nicht leicht: „In Wien angelangt ist er mit Einmahl unter einem ganz unbekannten Himmel. Die Wiener drängen sich nicht an Fremde, und jetzt noch viel weniger als ehemals [...]“¹⁰.

Die kulturellen Asymmetrien zwischen Zuwanderern und Wienern löst Pezzl zugunsten des Fremden auf: Wien und die Wiener erscheinen für ihn als sozial und kulturell zurückgeblieben, wenig weltoffen und den Maßstäben, die die Zuwanderer mitbrächten in vielen Bereichen gar nicht gewachsen. Zuwanderung sei also statt als zu befürchtende Tendenz der Stadtentwicklung eine gesellschaftliche Chance für Wien und die Wiener.

Der gebürtige *Erzwiener* Joseph Richter war einer der beliebtesten und erfolgreichsten Vertreter des hier dargestellten Genres von Stadtkritik. Seine Publikationstätigkeit setzte mit satirisch-komischen Werken ein, als erstes mit einem *ABC-Büchlein für große Kinder*; ab 1785 gab er die *Wienerische Musterkarte, ein Beytrag zur Schilderung Wiens* heraus sowie im selben Jahr den *Wienerischen Zuschauer*.¹¹ Die *Musterkarte* führte einzelne Vertreter der Wiener Gesellschaft vor und amüsierte sich über deren charakterliche Schwächen: behandelt wurden Hausherren, Handwerker, Fleischhacker, Mönch, Dame, Bürgerstochter, Pfarrer und mehr. Das Periodikum zeigte von Beginn an Züge schärfster Sozialkritik. Dabei wird auch das nicht immer schmeichelhafte Bild, das sich ausländische Schriftsteller vom Wiener machen, aufs Korn genommen und zynisch dokumentiert.¹² Die Texte sind häufig in Wiener Mundart verfasst und unterstreichen durch dieses Stilelement den lokalsatirischen Charakter auch auf der sprachlichen Ebene. Richter bestand darauf, die Sprache nicht bereinigen, sondern *nach der Natur* kopieren zu wollen.

Zeitgleich mit der *Musterkarte* erschienen Richters *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d' Wienstadt*, die sogenannten *Eipeldauerbriefe* zwi-

9 Pezzl 1809, S. 189.

10 Ebd. S. 190.

11 Richter, Joseph: *ABC Buch für große Kinder*. Wien: Kurzbeck 1782; Ders.: *Wienerische Musterkarte, ein Beytrag zur Schilderung Wiens*. Wien: Hohenleittner 1785; Ders.: *Der Wienerische Zuschauer*. Wien: Hohenleittner 1785–1786.

12 Vgl. Bodi, Leslie: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung, 1781–1795*. Wien: Böhlau 2000, S. 199.

schen 1785 und 1797 zunächst unregelmäßig, ab 1794 periodisch.¹³ 1799 folgte *Der wiederaufgelegte Eipeldauer*. Der Name *Eipeldau* ist die seit dem 12. Jahrhundert gebräuchlich gewesene Bezeichnung einer Siedlung außerhalb Wiens am linken Donauufer, heute als Leopoldau bekannt. Sie war vor allem wegen seiner Gänsezucht berühmt geworden. Auch *Kakran* (heute Kagran) liegt unweit davon am linken Donauufer. So geht es hier wie in so vielen Vorlagen aus der europäischen Literatur der Aufklärungszeit um die Konfrontation eines einfachen, oft „dummlichen“ Menschen vom Lande, in diesem Beispiel aus Eipeldau, mit dem großstädtischen Leben, hier mit Wien, und um die Schwierigkeiten der unumgänglichen Integration. Dieser *Eipeldauer*, dem ein durch die Handlung führender Herausgeber zur Seite gestellt wird, weiß sich in der Stadt nicht zurecht zu finden und stößt allein schon durch seine Unwissenheit in vielen Lebensfragen, und durch seine freizügige Tölpelhaftigkeit stets auf Situationen, aus denen er selbst nur Nachteile generiert. Naiv beschreibt er seine Abenteuer mit Verwandten, die er besucht, und die ihn allesamt über den Tisch ziehen und übervorteilen. Was immer er unternimmt, er steht auf der Verliererseite. Der Text ist ebenfalls teilweise in Wiener Mundart verfasst, Richter aber bemüht sich, seine Sätze für das ausländische Publikum möglichst verständlich zu halten. In der Ankündigung des Blattes heißt es etwas provokant, es sei „[a]in halt recht spaßerliches Ding, so herzlich und eigens beschrieben, daß sich Rec. in d' Wienstadt zu seyn getra'mt hat [...]“.¹⁴

In Joachim Perinets Antwort auf Richters *Eipeldauerbriefe* mit dem Titel *Briefe der Tulbinger Rösel an ihren Vetter den jungen Eipeldauer, als Gegenstück zu den Eipeldauer Briefen* bediente sich der Verfasser der gleichen inhaltlichen und sprachlichen Stilmittel wie schon sein Vorgänger.¹⁵ Auch hier kommt eine naive, lebensfremde Person vom Land in die Stadt, diesmal eine Frau, die Tulbinger Rösel, Magd auf einem Bauernhof außerhalb Wiens und wird von Bekannten finanziell übervorteilt und sogar ihrer Habe beraubt. Als kluge Frau weiß sie sich zu helfen: sie gibt als Ultima Ratio ein Wochenblatt heraus, um durch den Erlös zu überleben.

Joachim Perinet hatte 1786 seine zunächst anonym erschienenen 29/30/25 Ärgernisse herausgegeben, setzte diese 1787–1788 durch ein weiteres satirisches Blatt, die 29/30/25 und 4 Annehmlichkeiten in Wien – Von einem Satyr fort.¹⁶ 1787 erschienen

13 [Richter, Joseph]: Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d'Wienstadt. Wien: Christoph Peter Rehm 1785–1797, http://books.google.at/books?id=LJQAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [21.07.2016].

14 Allgemeine Deutsche Bibliothek 70/I (1786), S. 259, zit. nach Bodi 2000, S. 201.

15 Perinet, Joachim: Briefe der Tulbinger Rösel an ihren Vetter den jungen Eipeldauer, als Gegenstück zu den Eipeldauer Briefen. Wien: Schrämbl 1808.

16 Joachim Perinet (1763 in Wien geboren) war ein Schriftsteller, er verfasste Broschüren, Wochenschriften, aber auch Lyrik und Prosawerke, deren Stilmittel vor allem Witz und Satire waren. Leslie Bodi spricht von einer ironischen Grundhaltung Perinets, die stellenweise leicht

seine *XXIX geheimen Korrespondenzen – erste und letzte Sammlung*¹⁷. Perinet erweist sich in seinen Werken als ein Wortkünstler, der den für das josephinische Jahrzehnt sehr charakteristischen feuilletonistischen-ironischen Stil der Wiener Literaten mit entwickelte. Seine satirischen Lokalbeschreibungen verbergen oft beißende Kritik an den sozialen und politischen Missständen in der Stadt, aber auch die Aufklärung mit ihrem allumfassenden Anspruch an den Menschen; der Sentimentalismus in allen seinen Ausprägungen sowie der Provinzialismus der österreichischen Literatur werden in seinen Zeitschriften verlacht.

Gemeinsam ist all diesen populären, die Wienerstadt beschreibenden Schriften Pezzls, Richters und Perinets zunächst ein formuliertes Unbehagen an der Stadt selbst und an dem als zu träge empfundenen Fortschritt, den man sich von einer europäischen Hauptstadt, einem Kaisersitz erwartet hätte. Dabei klingt natürlich in diesen Schriften auch die notorische Unzufriedenheit der Autoren mit der Reformpolitik Josephs II. an, die nicht immer zu den durchschlagenden Erfolgen geführt hatte, die man sich zu Beginn der achtziger Jahre von der ambitionierten Politik des Kaisers erwartet hatte. Selbst Pezzls *Neue Skizze*, 1808, also fast zwei Jahrzehnte nach Josephs Tod erschienen, scheint die Antworten auf seine Wienkritik noch immer in der Politik des einstigen Hoffnungsträgers der Aufklärung, Joseph II. gesucht zu haben.

in den Kalauer abrutscht, hält ihn aber für einen der wichtigsten Vertreter der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts, der den Stil einer ganzen Generation von kritischen Autoren bedeutend mitprägte. Vgl. Bodi 2000, S. 377; Perinets zweites Standbein war das Theater, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz94638.html> [21.7.2016].

- 17 [Perinet, Joachim]: 29/30/25 Ärgernisse. o. O. [Wien] 1782; [Ders.]: 29/30/25 und 4 Annehmlichkeiten in Wien – Von einem Satyr. o. O. [Wien] 1787–1788; [Ders.]: *XXIX geheime Korrespondenzen*. Wien: Hochenleiter 1787. Die Zeitschriften erschienen zunächst anonym, der Verfasser gab sich allerdings in sämtlichen Werken nach kurzer Zeit als Perinet zu erkennen.

Alte und neue Städte: Bauprojekte in Wien und Budapest im Feuilleton des 19. Jahrhunderts¹

Einleitung

Im vorliegenden Beitrag wird der Wiener und Budapester Stadtumbau im Laufe des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dessen medialer Repräsentation (vor allem in der Presse) analysiert. Ich werde die folgenden Thesen vertreten. 1. Die Errichtung der Wiener Ringstraße (und einige zeitgenössische Bauprojekte in Budapest) waren der Ausdruck neuer kultureller Formen und Konzepte, die gleichzeitig in einem spezifischen Diskurs der Tagespresse artikuliert wurden. 2. Der genannte Diskurs – und sei es in Form eines Lebensbildes oder einer sogenannten „Wochenplauderei“² – ist nicht lediglich die feuilletonistische Repräsentationsweise der umgebauten städtischen Umwelt, sondern eine Parallelerscheinung der modernen Kultur (die auch die Stadterneuerung bestimmt hatte). Es geht also um komplexe Beziehungen zwischen konkreten und imaginären (medialen) kulturellen Umbau-Prozessen, und der Zweck vorliegenden Beitrags ist es, die Entwicklung dieser Einflussnahmen darzustellen.

Der erste Teil analysiert neue Raumkonzepte und neue Formen der Bedeutungszuordnungen am Beispiel der Wiener Ringstraße und der Entwicklung Budapests in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der zweite Teil verfolgt die Geschichte der feuilletonistischen Darstellungsweise der Stadt in die Vorgeschichte der Wiener Stadtbeschreibung um die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück, um sie anschließend in Stadtbeschreibungen von Buda und Pest in der ungarischen Presse der 1850er und 1860er Jahre als vor-franzisko-josephinische ‚Parallelaktion‘ der Stadtbeschreibung zu belegen.

1 Die Arbeit an vorliegendem Beitrag wurde durch die Medienwissenschaftliche Forschungsgruppe des Forschungszentrums für Geisteswissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gefördert.

2 Zur Wochenplauderei vgl. Kauffmann, Kai: Narren der modernen Kultur. Zur Entwicklung der Wochenplauderei im Wiener Feuilleton 1848–1890. In: Aman, Klaus / Lengauer, Hubert / Wagner, Karl (Hg.): Literarisches Leben in Österreich 1848–1890. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2000, S. 343–359.

1. Der Umbau der Stadt: reale und imaginäre Räume einer neuen Kultur (Wien und Budapest in der Gründerzeit)

Am 20. Dezember 1857 wurde eine kaiserliche Verordnung über die Erweiterung und Regulierung der Stadt Wien erlassen. Die wichtigsten und sehenswertesten Ergebnisse des damit einsetzenden Stadtumbaus sind die Ringstraße und zahlreiche neue repräsentative Gebäude. Dank dieser wurde Wien – nach dem Pariser Modell – zur modernen Großstadt. Budapest folgte Wien zwanzig Jahre später: Beide Städte wurden aus demographischen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Gründen umgebaut.

Diese Entwicklung hatte auch ihre medienhistorischen Konsequenzen bzw. Begleiterscheinungen. Die moderne Großstadt stellt nicht nur eine neue physische, sondern auch eine kulturelle Umwelt dar, bei deren Erschaffung die zeitgenössischen Massenmedien, vor allem die Tagespresse, eine große Rolle spielen. Die Entstehung der neuen, modernen Großstadt geht mit grundsätzlichen Veränderungen der Kommunikations- und Wahrnehmungsformen einher.³ Die Großstadt erscheint nicht nur als eine physisch-geographische Entität (als ‚reale‘ Struktur), sondern vielmehr als neue Beobachtungs- oder Wahrnehmungsform, als neue imaginäre Strukturierung des sozialen Wissens: „In der Neuzeit bedeutet die Großstadt die gewiß gravierendste Revolution für die Struktur der Erfahrung“.⁴

Die bauliche Umgestaltung der Stadt wurde durch einen bewussten *kulturellen* Umbau vorbereitet. Die *Ost-Deutsche Post* beschwert sich z. B. 1855, dass Wien veraltet sei, dass die Stadt „gar keine Straßen hat, sondern nur Gassen und Plätzchen“, und der Graben „höchstens der Anfang einer großstädtischen Straße“⁵ ist.

Wenn man in den französischen Zeitungen tagtäglich von dem Niederreißen und der Neuanlage ganzer Stadtviertel liest, so fragt man sich: soll etwa eine französische Aktiengesellschaft auch die aller-nothwendigste Verschönerung unserer Stadt in Pacht nehmen? Und ist das Genie des französischen Volkes uns so riesenhaft überlegen, daß es mit vielen Hunderten von Häusern einen Plan durchführt, während bei uns ein halbes Dutzend meist elender Hütten eine unübersteigliche Barriere für den Menschenzug der beiden lebhaftesten Centren, für den großen Bazar des städtischen Luxushandels, für die Würde der städtischen Repräsentation bilden?

Man hat über die engen Räume unserer öffentlichen Kunstanstalten oft genug und mit Recht geklagt; man hat auf Konzertsäle und Theaterhallen, die einer großen Stadt würdig sind, hingewiesen. Eines Tages werden diese Wünsche sicher in Erfüllung gehen, aber an diesem Tage wird auch Wien seinen

3 Vgl. Kernmayer, Hildegard u. a.: Sinnes-Wandel? Die Moderne und die Krise der Wahrnehmung. In: Csáky, Moritz / Kury, Astrid / Tragatschnig, Ulrich (Hg.): Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Innsbruck: Studien 2004, S. 101–129.

4 Fisher, Philip: City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur. In: Scherpe, Klaus R. (Hg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 106–128, hier S. 107.

5 Ost-Deutsche Post, 8. April 1855, S. 1.

spezifischen Charakter des Traulichen, Gemütlichen verloren haben. An jenem Tage erst wird Wien eine Bevölkerung haben; heute noch ist es eine Familie.⁶

Den letzten Worten zufolge wird Wien mit der Erweiterung seinen Flair verlieren. Die Gemeinschaft der Familie, basierend auf persönlichen Bekanntschaften und Verwandtschaften, tritt ihre Rolle an eine Masse entfremdeter Einwohner ab, die sich nicht mehr miteinander verständigen. Statt der rückständigen Familiarität des alten Wien (Alt-Wien) verwandelt sich das neue Wien (Neu-Wien) – ähnlich wie andere zeitgenössische Großstädte – zur Stadt der Masse, wo das alltägliche Leben von anderen Orientierungs- und Kommunikationsmustern reguliert wird.

Die neue großstädtische Atmosphäre (die Großstadt als Umwelt) ist nicht mehr vertraut, nicht mehr familiär; das heißt, die Beziehungen sind indirekt geworden („Bevölkerung“ statt „Familie“). Das bedeutet auch, dass die neue, großstädtische Atmosphäre für die darin Lebenden undurchschaubar geworden ist (somit wird die Großstadt zur Metapher des modernen Lebens als solches).⁷

Der Wiener Journalist Friedrich Uhl wendet in seinem Artikel in *Der Presse* vom 29. Dezember 1857 die Kind-Metapher auf die Stadterweiterung an: Niemand könne wissen, heißt es, wie genau die neue Stadt aussehen würde. Man könne sich darüber nur wie ein Kind freuen, und man würde sich auch wie ein Kind darin *verlieren*.

Wenn man die große Familie der Wiener vor dem eben verflossenen Weihnachtsfeste eine [...] Liste hätte schreiben lassen, damit sie darauf ihre Hoffnungen und Wünsche verzeichnen – eigentlich sind die Zeitungen diese Liste oder sollten es wenigstens sein – so hätte man wohl alles gefunden, nur nicht jenes großartige Weihnachtsgeschenk, das der Residenz wirklich zu theil ward, nämlich die Stadterweiterung – Neu-Wien. Die Bausteine sollen niedergerissen werden, wahrlich welcher Verlust ist ein größerer Gewinn, als dieser!

Da jedoch der Plan erst in seinen Contouren vorliegt, so ist es natürlich, daß Jeder Neu-Wien nach seiner Idee construirt, jeder zum Planmacher und Architekten wird. Wir speziell haben von Neu-Wien, das uns zu Weihnachten wie eines jener kleinen Stadtmodelle geschenkt wurde, womit man die Kinder überrascht, keine bestimmte Vorstellung; wir haben nur eine kindische Freude an dem glänzenden Phantasiegebilde und antworten mit einem Manne aus dem Volke auf die Frage, wie Neu-Wien aussehen wird: „Rings um die Stadt wird nichts sein als lauter Graben und Kohlmarkt [...]“⁸

Die neuen Gebäude verkörpern nach neuen Prinzipien geordnete neue Bedeutungen, die auch die neuen Formen der Beziehungen zwischen den Einwohnern bestimmen. Es ist wichtig zu betonen, dass Kommentare dieser Art den allgemein bekannten Pres-

6 Ebd.

7 Gyáni, Gábor: A nagyváros mint tapaszlat: identitás és imázs. [Die Großstadt als Erfahrung: Identität und Image] In: Gyáni, Gábor: Budapest – túl jön és rosszon [Budapest – jenseits von Gut und Böse]. Budapest: Napvilág 2008, S. 113–134, hier S. 128.

8 Die Presse, 29. Dezember 1857 S. 1.

sekontext des Wiener Ringstraßenbaus bildeten. Der mediale Kontext bestimmte und erläuterte dabei (unter anderen) die symbolische Rolle der Repräsentation: „Nicht der Nutzen beherrschte die Ringstraße, sondern die kulturelle Selbstdarstellung“.⁹ Das neue Stadtbild ist das Bild einer neuen Kultur: Die Ringstraße stellt die wichtigsten Werte der modernen liberalen Kultur und eine neue Strategie der Ausdeutung und Wahrnehmung städtischer Räume dar. Insofern ist die Ringstraße von Anfang an auch als ein Ort der Aushandlung verschiedener Bedeutungen und Symbole des Sozialen zu betrachten:

Die Innenstadt beherrschten architektonisch die Symbole des ersten und zweiten Standes: die barocke Hofburg als Residenz des Kaisers, die eleganten Palais des Hochadels, der gotische Stephansdom und eine Unzahl kleiner, durch die engen Straßen verstreuter Kirchen. In dem neuen Bauvorhaben der Ringstraße feierte der dritte Stand in der Architektur den Sieg des verfassungsmäßigen Rechts über herrscherliche Macht und den Sieg der weltlichen Kultur über den religiösen Glauben. Keine Paläste, Festungen und Kirchen beherrschten die Ringstraße, sondern die Zentren einer konstitutionellen Regierung und einer aufgeklärten Kultur.¹⁰

Der Rathaus-Bezirk bietet Carl E. Schorske zufolge „auch ein Beispiel für den Pluralismus von Baustilen und dessen ideelle, symbolische Bedeutung. Die vier öffentlichen Gebäude dieses Bereichs bilden zusammen ein Viereck von Recht und Kultur. Wie in einer Windrose stellen sie das Wertsystem des Liberalismus dar“¹¹. Der Reichsrat repräsentiert durch die Formen der klassischen hellenischen Baukunst die parlamentarische Regierung und die verfassungsmäßige Herrschaft; das Rathaus bringt die Idee der städtischen Selbstverwaltung zum Ausdruck; der gotische Stil steht für die mittelalterliche Stadtgemeinde. Das Burgtheater vertritt die Schauspielkunst.¹² Die Universität stellt die Bildung dar: Mit dem Renaissancestil weist sie auf die Wurzeln der liberalen Kultur hin. Diese Gebäude sind Beispiele für die Zeichenbildung der neuen kulturellen Sprache (sie sind also deren ‚Idiome‘). Genauso wichtig war auch die ‚Grammatik‘, die die Grundlage dieser Idiome bildete. Die neue Organisation des städtischen Raums kann als Einübung der symbolischen architektonischen Grammatik erfasst werden. Wien verfolgt weitaus nicht das Pariser Beispiel: Es gibt keine Boulevards als Ausfallstraßen, die die äußeren Bezirke anbinden, die kreisförmige Allee der Ringstraße ist hingegen der einzige Verkehrsweg zwischen den Gebäuden.¹³

9 Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther. München / Zürich: Piper 1994, S. 25.

10 Ebd., S. 31.

11 Ebd., S. 35.

12 Vgl. ebd.

13 „Die unterschiedlichen Funktionen, die die Gebäude darstellen – politische, erzieherische und kulturelle –, werden in der räumlichen Gliederung als gleichwertig bezeichnet. Als wechselnde Zentren des optischen Interesses sind sie miteinander durch keinen direkten Weg verbunden, sondern nur in ihrer einsamen Gegenüberstellung zur großen, kreisförmigen Verkehrsader, die den Bürger von einem Gebäude zum andern führt wie von einem Aspekt des Lebens zum nächsten.“ Ebd., S. 34.

In ihrer Eigenschaft als Raumkonzept und Medium¹⁴ ist die Ringstraße ein auf die neue, großstädtische Wahrnehmungsform (auf den Stadtbummel und die Kutschenfahrt) hin komponierter städtischer Raum. Die Ringstraße ist keine statische Struktur, sondern ein Spiel von Bedeutungen, die sich in der Bewegung entfalten. Sie ist die bunte Verschiedenheit von historischen Stilen, Formen, Perspektiven und Raumbeziehungen. Diese werden vom Stadtbummler selbst hergestellt und sind als solche subjektiv und kontingent.

In den zeitgenössischen Zeitungen finden sich zahlreiche Muster dessen, wie diese Perspektive hergestellt wird. Wiener Feuilletonisten dieser Epoche benutzten in ihren Texten die Panoramaperspektive als narrative Strategie, wie es zum Beispiel in Texten der *Wiener Spaziergänge* des berühmten Feuilletonisten Daniel Spitzer zu beobachten ist.¹⁵ Spitzers deskriptive, durch Bewegung organisierte Texte über städtische Spaziergänge sind räumlich strukturiert, ihre Narration ist assoziativ. Der Text wird nicht zu einem zeitlichen Kontinuum, sondern zu einem räumlichen Agglomerat, wo die Ereignisse

[i]n der Wahrnehmung wie auch in der Wiedergabe (bei Spitzer) [...] nicht mehr in linearer Abfolge auftreten], [...] sie sind scheinbar zusammenhanglos, sie erscheinen als gleichrangige Einzelteile im Raum, sind austauschbar und frei kombinierbar. In der subjektiven Wahrnehmung des Flaneurs wird somit das zeitliche Kontinuum zum räumlichen Agglomerat.¹⁶

Für den Feuilletonisten, der zugleich Flaneur ist, erscheint seine Umwelt kaleidoskopisch. Sein Blick kann nie das Ganze umfassen, er kann immer nur einzelne Details bemerken. Für den bummelnden Feuilletonisten ist die Großstadt daher auch eine Landschaft, in der zahlreiche voneinander unabhängige Ereignisse stattfinden. Seine Schreibweise folgt einem Muster der adäquaten Beobachtung einer Großstadt. In den Wien-Feuilletons von Daniel Spitzer (und weiteren Autoren wie Ferdinand Kürnberger, Friedrich Schlögl, Siegmund Schlesinger etc.) verliert der städtische Raum einen Teil seiner physischen Parameter und wandelt sich zu einem imaginären Bedeutungsraum. Der Flaneur-Feuilletonist wird zu den ‚Augen des Lesers‘. Er liefert fragmentarische Skizzen der Realität, die erst dadurch für die Leser interpretierbar wird.

Die Stadterweiterung einerseits und die feuilletonistische Darstellungsweise andererseits sind miteinander zusammenhängende, aber doch verschiedene Erscheinungsfelder des Umbaus kultureller Bedeutungen, und diese Bedeutungen sind im Fall Wiens

14 Schorske spricht von Neu-Wien als einem „verherrlichende[n] Medium“. Ebd., S. 31.

15 Vgl. Kauffmann 2000, S. 354–357; Kernmayer, Hildegard: Genre mineur oder Programm der literarischen Moderne? Zur Ästhetik des Wiener Feuilletons. In: Amann, Klaus / Lengauer, Hubert / Wagner, Karl (Hg.): Literarisches Leben in Österreich 1848–1890. Wien: Böhlau 2000, S. 395–413, hier S. 403–408; Kernmayer, Hildegard: Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons. In: Zeitschrift für Germanistik 3 (2012), S. 509–524, hier S. 522.

16 Kernmayer 2012, S. 522.

sehr gut zu studieren. Beim Umbau der Stadt konzentrieren sich wichtige Prozesse auf den Bau der Ringstraße; was die feuilletonistische Darstellungsweise betrifft, so war das Pressewesen in Österreich differenziert und institutionalisiert genug, um diesen Diskurs innerhalb der Massenpresse eindeutig markieren zu können.¹⁷

Im Falle Budapests begegnet man derselben Situation in gewandelter und zeitverzögerter Form. Die Stadterweiterungen in Budapest erfolgten in anderem Rhythmus; ihr Höhepunkt war die Millenniumsfeier 1896. Aber „trotz der Rückständigkeit seiner Umgebung entwickelte sich Budapest nach 1870 rasch zu einer der modernsten Städte Europas“¹⁸. Was die kulturelle Repräsentationsfunktion betrifft, so gab es einige wichtige Unterschiede zwischen den beiden Großstädten:

In seinem [es geht um den Budapester Großen Ring, den Nagykörút, B. T.] Äußeren und seiner Verkehrsfunktion ähnelte er dem Wiener Ring, der aber die barocke Innenstadt von den Vorstädten eher trennte, als sie miteinander zu verbinden. Der Pester Nagykörút war demgegenüber von einem ausgleichendem Charakter [...]. Der Pester Nagykörút kann wohl kaum als repräsentativ bezeichnet werden – außer dem Nationaltheater und später dem Lustspieltheater befand sich hier kein bedeutenderes öffentliches Gebäude – um so mehr belebten ihn sein Bahnhof, seine Verkehrsknotenpunkte und Straßenabzweigungen.¹⁹

Eine Repräsentationsfunktion besaß hier die Sugárút [Radialstraße], die spätere Andrásy-Straße:

Zur Zeit ihres Entwurfs und ihres Baus besaß die Sugárút in erster Linie repräsentative Bedeutung, sie war als breite und großangelegte Promenade gedacht, die Budapests großstädtischen Charakter bekundete. Selbst ihre eleganten Geschäfte, das später errichtete Kaufhaus und ihre Cafés waren rang- und charakterbestimmend.²⁰

Die beiden wichtigen raumstrukturierenden komplexen großstädtischen Bauprojekte – die Andrásy-Straße und der Große Ring – spielen mehr eine wirtschaftlich-gesellschaftliche als eine kulturelle Rolle (wie wir am Beispiel der Wiener Ringstraße gesehen haben). Die neue kulturelle Sprache der Großstadt besaß in Budapest eine andere Gram-

17 Vgl. Nöllke, Matthias: Daniel Spitzers Wiener Spaziergänge. Liberales Feuilleton im Zeitungskontext. Frankfurt a. M.: Lang 1994. S. 43–66; Kernmayer, Hildegard: Judentum im Wiener Feuilleton (1848–1903). Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne. Tübingen: Niemeyer, 1998 (= *Conditio Judaica*, Bd. 24), S. 257–301.

18 Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Aus dem Amerikanischen von Otto Grohma. Wien / Köln / Graz: Böhlau 1974 (= *Forschungen zur Geschichte des Donauraumes*, Bd. 1), S. 344.

19 Hanák, Péter: Verbürgerlichung und Urbanisierung. Ein Vergleich der Stadtentwicklung Wiens und Budapests. In: Ders.: *Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest um 1900*. Übers. von Agnes Galambosi. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1992, S. 17–59, hier S. 28.

20 Ebd.

matik und ein anderes Vokabular, wie auch die Reflexions- und Organisationsformen der Intelligenz von anderer Beschaffenheit waren.²¹

Das Pressewesen Budapests war aber (besonders nach dem neuen Pressegesetz von 1867) ganz eng und direkt mit Wien verbunden. Viele der Journalisten in Wien und Budapest arbeiteten für Redaktionen in beiden Städten (Karl Emil Franzos, Miksa Falk, Aurél Kecskeméthy, Adolf Ágai usw.). 1873 wurden z. B. täglich 2700 Exemplare der *Neuen Freien Presse* nach Ungarn geliefert (das war mehr als der Durchschnitt der Auflagenhöhe der ungarischsprachigen Pester Tagespresse).²² Die neueren Diskurse in der Wiener Presse kann man insofern als bekannt für bestimmte Kreise in Budapest voraussetzen.

Die deutschsprachige Pester Presse (besonders der prestigevolle *Pester Lloyd*) war maßgebend für die ungarischen Zeitungen, die sich in Richtung Massenpresse entwickeln wollten. Der ‚Paradigmenwechsel‘ der Budapester Massenpresse erfolgte – was den finanziellen Hintergrund, die technische Herstellung, die Distribution, die Auflagenhöhe, die Organisation der Redaktion, die Schreibweisen usw. betrifft²³ – in den 1880er Jahren nach internationalen Mustern (die auch in Wien verfolgt wurden).

2. Die feuilletonistische Darstellungsweise der Vormoderne – Wien, Buda und Pest an der Schwelle zum Neuen

Die oben erwähnte subjektive und dynamische Konzeption des Raumes (oder Konzeption der Wahrnehmung) gilt sowohl im Fall von Text-Räumen (Feuilleton-Texte der Tagespresse), als auch im Fall der ‚realen‘ Räume der umgebauten Stadt als Grundprinzip. Die beiden Raumformate können nicht einfach voneinander abgeleitet werden, sondern stehen in einer komplizierten Wechselbeziehung zueinander. Wie umfassend diese ist, soll im Folgenden mit einem Rückblick auf die Vorgeschichte der feuilletonistischen Wahrnehmung der österreichischen und der ungarischen Hauptstadt an der Schwelle zur Moderne beleuchtet werden. Aufschlussreich ist dabei die Erfahrung, wie intensiv das Schreiben über die Stadt deren Modernisierung von Anfang an begleitet, ja wesentlich mitbestimmt hat.

21 Vgl. Hanák, Péter: Der Garten und die Werkstatt. Das Rätsel des späten Goldenen Zeitalters. In: Hanák 1992, S. 117–157.

22 Balogh, János Mátyás: Napilapok és pénzintézetek kapcsolata a dualizmus korában. [Beziehungen zwischen Tageszeitungen und Finanzinstituten in der Ära des Dualismus]. In: Médiakutató (Nyár) 2007 [Sommernummer], http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_02_nyar/05_napilapok_penzintezetek_kapcsolata [23.08.2016].

23 Buzinkay, Géza: Bulvárlapok a pesti utcán [Boulevardzeitungen auf der Pester Straße]. In: Budapesti Negyed Nr. 2–3 (1997), <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/buzinkay.htm> [23.08.2016].

Die Darstellung der Stadt verfügt in der Wiener Presse über eine reiche Tradition: Texte über die Stadt sind in den Zeitungen seit Langem in unterschiedlichen Rubriken erschienen. In der *Wiener Theaterzeitung* zum Beispiel hieß die Rubrik 1819 *Lokalitäten*, 1820 *Briefe über Wien*, 1830 *Buntes aus und um Wien* und später *Telegraphen von Wien*.²⁴ Das Genre der Stadt-Texte entwickelte sich zuerst, wie Kai Kauffmanns Monographie belegt, als Lebensbild oder Genrebild (Tableau). Es handelt sich um Artikelfolgen in verschiedenen Zeitungen, wie die *Antithesen* oder *Herrn Humors Wanderungen durch Wien und Berlin* (1834) von Karl Johann Braun von Braunthalt, die *Wiener Lebensbilder* (1828, 1835, 1844) von Ignaz F. Castelli oder die *Kleinen Wiener Memoiren* (1845) von Franz Gätter. In der Wiener Presse ist die Erkenntnis des symbolischen und mediatisierten Charakters des städtischen Raums im Sinne von Kauffmann bereits vor dem Umbau zur modernen Großstadt vorhanden.

Der vielleicht berühmteste Stadtautor dieser Ära, Adalbert Stifter, erstellt und verwendet ein kritisches Bild der modernen Stadt in der Anthologie *Wien und die Wiener* (1844).²⁵ Stifter erkennt und artikuliert die Zerrüttung der Ordnung der gemütlichen alten Welt. Ihm geht es, genauer gesagt, um Wiens gemütlichen Charakter, der auch nach Ansicht anderer Journalisten dieser Zeit verloren gegangen ist. Das ist Stifters grundlegende Erfahrung; bereits 1844 dokumentiert er eine intransparent und kontingent gewordene Stadt-Welt und versucht Modelle zu schaffen, um sie – wenngleich ohne Erfolg – wieder eindeutig lesbar („familiär“) zu machen.²⁶ Die tatsächliche Stadterweiterung macht Stifter zufolge die alte Interpretation der Stadt Wien völlig unmöglich. Wiens Erneuerung lässt neue Bedeutungen durch neue Kommunikationsmittel entstehen, es ist die Stadt einer neuen Kultur. Wien ist – und sei es erst um die Jahrhundertmitte und noch weit entfernt vom Wien des *Fin de Siècle* – unwiderruflich zu einer „modernen“ Großstadt geworden, deren adäquate Orientierungs- und Wahrnehmungsmuster völlig verändert wurden. Stifter erkennt die Lösung, anerkennt sie aber nicht. Und somit hält er sie nicht für eine „Lösung“: Die neuen Muster müssen mediale Konstruktionen sein. Er lehnt die neuen „geistigen und leiblichen Communicationsmittel“²⁷ der Presse als schädlich ab. Die unterschiedlichen Kommunikations- und Interaktions-

24 Kauffmann, Kai: „Es ist nur ein Wien!“ Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Wien: Böhlau 1994, S. 314.

25 Ebd., S. 388–429.

26 „Stifters Versuche in der Anthologie *Wien und die Wiener* die Raum- und Bedeutungsordnung und damit die Lesbarkeit der Stadt-Welt im Sinne der Tradition wiederherzustellen, sind, obwohl sie erstaunlich weit in die Moderne ausgreifen, durch die Revolution von 1848 und die Stadterweiterung von 1858ff. überholt worden. Als Stifter in einem Brief an Heckenast von 1865 eine Wiederveröffentlichung seiner Aufsätze plant, [...] ist nur noch von »Erinnerungen aus Alt-Wien« die Rede, die nach der »sogenannten Neugestaltung« Wiens nichts als »geschichtlichen Wert hätten«.“ Kaufmann 1994, S. 429.

27 Zit. nach Kauffmann 1994, S. 405.

medien zerstören und ersetzen nur die alten Bedeutungsordnungen der Stadt. Was er auf der einen Seite ablehnt, versucht er auf der anderen Seite durch seine eigene Strategie der Stadtbeschreibung wieder an Bord zu holen: „Durch das visuelle Zeigen und das sprachliche Bezeichnen der Stadt wird die sichtbare Welt in einen lesbaren Text überführt; durch eine doppelsinnige ‚Deutung‘ werden die sichtbare Welt und der lesbare Text identisch.“²⁸

Auch der Verfasser des Feuilletons in den *Neuesten Nachrichten* vom 24. Juli 1859 erkennt: Die Einwohner von Großstädten werden von der Presse nicht nur informiert, ihr gesamtes Alltagsleben wird da gleichsam konstituiert.

Nach den Erfahrungen der letzten Jahre glauben wir nicht zu viel zu sagen, wenn wir von nun an die Zeitungen zu den täglichen Lebensmitteln zählen. Ja, dieses Stück Löschpapier steht auf einer Stufe mit Wasser, Brod, oder Fleisch. Wie diese, ist die Zeitung ein allgemeines Bedürfniß, ein Bedürfniß aller geworden.

Theater kann man entbehren, die Mode ist nicht die Beherrscherin aller Klassen; zu den Zeitungen aber fühlt sich Alles hingezogen, groß und klein, reich und arm.

Mit gleicher und unwiderstehlicher Kraft sind sie in alle Schichten der Gesellschaft gedrungen; Niemand, auf welcher sozialen Stufe er auch stehen möge, kann sich ihrem Einflusse entziehen. [...] Aus Büchern kann das Volk seine Weisheit nicht schöpfen. Ermüdet von des Tages Arbeit und Sorge, kann es nicht dem Gange eines Buches folgen, welches nicht bloß zum Denken anregt, sondern das Denken voraussetzt. Die Zeitung aber gibt ihm ein faßliches Bild der Weltgeschichtlichen Ereignisse, macht ihn bekannt mit den Merkwürdigkeiten des Geistes- und Naturlebens, setzt sich mit ihm an den Familientisch, lehrt ihn Kinder erziehen, wirtschaften, und flößt ihm, was vielleicht ihr Hauptverdienst ist, Interesse für die öffentlichen Angelegenheiten ein.²⁹

Die Schreibweise der Flaneur-Feuilletonisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutet deshalb mehr als eine bloße neuere Form der Großstadtdarstellung. Ihre Darstellungsstrategien spielen eine wichtige Rolle in den Sozialisationsprozessen der Leser, insofern ihre Schriften die soziale Konstruktion der (großstädtischen) Wirklichkeit mitgestalten.

Nach 1848 entstand ein Diskurs im Feuilleton der Tageszeitungen, der ziemlich einheitlich war und zwischen 1848 und 1890 eine einheitliche Entwicklung durchmachte: die sogenannte ‚Wochenplauderei‘.³⁰ Wesentliche Merkmale der Wochenplauderei sind die sehr stark subjektive Perspektive und die ironische Schreibweise der Feuilletonisten. Die Figur des Feuilletonisten selbst wird im Text charakteristisch dargestellt und wirkt als Prinzip der narrativen Organisation des Textes. Er wird zum (teilnehmenden, bewegendem) Fokus der von ihm dargestellten Ereignisse, der die moderne großstädti-

28 Ebd., S. 395.

29 *Neueste Nachrichten*, 24. Juli 1859, S. 1.

30 Vgl. Kauffmann 2000, S. 349.

sche Umwelt im Medium der Zeitung versammelt / projiziert. In der Wochenplauderei erscheinen also die neuen Wahrnehmungsformen; in dieser Eigenschaft kann sie als kulturelle Transformation des Modernisierungsprozesses gelten.³¹

Die Wochenplauderei ist weder Nachricht noch Literatur, sondern „funktioniert [...] als Interdiskurs, genauer als Interdiskurs der Zeitung“³². Unter dem Strich schaffen die Feuilletontexte generell, und insbesondere die regelmäßig erscheinenden Wochenplaudereien, „einen Gegenraum aus symbolischer Ordnung und kulturellem Gedächtnis zur Tagesaktualität“³³. Damit geben sie „einer Gegenwart erst einen kulturellen Ort, der es erlaubt, mit der je angemessenen Schreibform die Neuigkeit in neues Wissen zu transformieren“³⁴. Am Beispiel der Wochenplauderei kann man beobachten, wie die alltägliche großstädtische Lebenswelt mediatisiert wurde. Die Massenpresse im Allgemeinen und die damit eng verbundene, genau in diesen Jahrzehnten entstandene Massenkultur entwickelten verschiedene Diskurse mit der Funktion, den Bedeutungsrahmen oder den Sinnhorizont des Alltagslebens zu definieren und dafür Orientierungsmuster zu liefern. Als ein solcher Diskurs gilt die Wochenplauderei in der Wiener Presse seit den 1850er Jahren, was auch für die ungarische Hauptstadt nicht ohne Konsequenzen bleibt.

Die Zusammenhänge zwischen dem Pressewesen Budapests und Wiens erklären vielleicht die merkwürdige Tatsache, dass der Diskurs der Wochenplauderei in der ungarischen Presse schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts (also Jahrzehnte vor der Budapester Stadterweiterung und dem Paradigmenwechsel der Presse) existierte. Weder in Buda und Pest noch in der Presse zeitigten sich die neuen Tendenzen, dennoch finden wir bereits in den 1850er und 60er Jahren Beispiele für das flaneuristische-feuilletonistische Spiel mit der symbolischen Bedeutung von Bauwerken ebenso wie für bewusste Versuche der Einführung der Wochenplauderei im ungarischsprachigen Zeitungswesen.

Es nimmt nicht Wunder, dass diese Beispiele tendenziell ungarische Journalisten betreffen, die auch in Wien gelebt und publiziert haben. Aurél Kecskeméthy, der damals in Wien lebte (und früher als Beamter im Innenministerium gearbeitet hatte), publizierte 1859 eine (vielleicht die erste ungarische) Wochenplauderei-Reihe im *Pesti Napló*. Die Texte sind unter dem Titel *Feuilleton aus Wien* erschienen und weisen alle wichtigen Merkmale der oben analysierten feuilletonistischen Darstellungsweise auf. Kecskeméthy schreibt auffallend wenig über die Stadt als geographische Entität, viel mehr aber über die kulturellen Räume, in denen er ‚herumflaniert‘. Die Figur des Feuilletonisten wird sorgfältig konstruiert, auch mit einem Pseudonym bezeichnet („Kákay Aranyos“),

31 Kernmayer 2000, S. 409.

32 Frank, Gustav / Scherer, Stefan: Zeit-Texte. Zur Funktionsgeschichte und zum generischen Ort des Feuilletons. In: Zeitschrift für Germanistik 3 (2012), S. 524–540, hier S. 533.

33 Ebd., S. 539.

34 Ebd.

und die Narrative sind immer von einer subjektiven und selbstreflexiven Perspektive geprägt. Ironisch-satirische Darstellungsweise, heterogene und assoziative Themenbehandlung, Vorliebe für die symbolischen, imaginären Räume – alles Merkmale, die Kecskeméthy's Texte mit der Wiener Wochenplauderei-Tradition verbinden.³⁵ Er führt einen Diskurs ein, dessen Stichworte der zeitgenössischen ungarischen Öffentlichkeit ziemlich fremd sind. Skeptizismus, Relativismus, Witz und Gespött – dies alles sind Schlüsselbegriffe des modernen großstädtischen Feuilletonisten:

Ist es nicht lächerlich, in diesen Zeiten ernst zu bleiben? Negativ eingestellt zu sein, ist gegenwärtig das einzig Richtige. Dazu gehören Komödie und Ironie. Wenn jemand hierzu auch noch ein Restchen Lyrik sich bewahrt hat – ist der Humor gesichert.

Woher das kommt, frage ich nicht. Den Skeptizismus dieser Zeiten zu begründen, wäre nicht allzu schwierig. Man hat Zeiten, in denen man nicht weiß, woran man glauben, wovon man überzeugt sein soll. Ob man überhaupt eine Überzeugung hat? Eine Idee ‚A‘ scheint richtig zu sein, doch ihr Gegensatz, die Idee ‚B‘, scheint unter gewissen Umständen ebenso richtig zu sein. Sind das augenblickliche Verhältnisse? That is the question.³⁶

Oben wurde bereits erwähnt: Grund für die neue, großstädtische Wahrnehmungsform ist die Kontingenzerfahrung, die Erfahrung der Unmöglichkeit der Wahrnehmung und der Darstellung der großstädtischen Umwelt im Großen und Ganzen. Und die Kontingenzerfahrung wird in der subjektiven Perspektive des Feuilletonisten zur narrativen Strategie. Kecskeméthy fasst seine (Wiener) Großstadterfahrung für seine ungarischen Leser folgendermaßen zusammen:

Wir suchen vergeblich nach einem Punkt auf der Erde, wo sich sechshunderttausend Seelen, ich meine Menschen, versammeln, die gemeinsam und universal jeden Tag wie den andern erleben, so dass selbst der mit dem besten Jahresgehalt versorgte Historiograph in Verlegenheit käme, was er über vorgestern, heute und morgen in sein Tagebuch zu notieren hätte?

Das tägliche Brot, die Börse, das Geschäft, der Bierkrug [...], das Backhändl [Dt. i. O.] und die Landparties, der Bauch, und wenn er zu groß wird, dann ab ins Dampfbad; Wasser aus Marienbad am Wasserglacis und über dies alles hinaus ein gesunder Schlaf. Es ist schon wahr, es gibt nur ein Wien!³⁷

Beachtenswert ist es auch, mit welchen Begriffen und aus welcher Perspektive Kecskeméthy Wien dem ungarischen Leser schildert. Geschäft, Brot, Bier, Bad, Landparties: Das ist das Universum des bürgerlichen Alltagslebens, eine sogenannte Mikroperspektive. In seiner Beschreibung sehen wir nichts von der Monumentalität und dem Prunk der Reichshauptstadt, wir bekommen statt der Monumentalität (sowie Faktizität) nur ein

35 Die besten Beispiele sind die Feuilletons vom 23. April 1859, S. 1; 28. Juli 1859, S. 1; 2. August 1859, S. 1.

36 Pesti Napló [Pester Journal], 2. August 1859, S. 1 – Für die Übersetzung der folgenden ungarischen Zeitungsauszüge danke ich Endre Hárs und Viktória Kóger. B. T.

37 Pesti Napló, 2. August 1859, S. 1.

zufallsartiges Set von alltäglichen Aktivitäten zu sehen. Die Dynamik des Stadtlebens statt feste (gebaute) Strukturen der Stadt: Das ist es, worauf sich der Blick richtet, das ist das, was durch die feuilletonistische Darstellungsweise als ‚Stadt‘ erschaffen wird.³⁸

Kecskeméthy wurde 1865 Chefredakteur des ungarischsprachigen Wiener Blattes *Bécsi Híradó* [Wiener Nachrichten] (das Blatt existierte neun Monate). Als Feuilletonist hatte er Adolf Ágai engagiert, der wöchentlich die Folgen seiner Wochenplauderei *Pesti tárca* [Pester Feuilleton] veröffentlichte. Wie es Ágai im letzten Pester Feuilleton des eingehenden Blattes verewigte, hatte ihm der Chefredakteur Kecskeméthy die folgende Instruktion gegeben: „Wir müssen die ungarischen Leser ans Feuilleton gewöhnen“.³⁹ Unter ‚Feuilleton‘ hat er die Wiener Wochenplauderei-Tradition verstanden, die sie beide sehr gut gekannt hatten, was jedoch für die ungarische Leserschaft ungewöhnlich war. Ágai, der Deutsch als Muttersprache sprach, hat auch die Sprache des Wiener Feuilletons sehr gut verstanden und gesprochen: Neben seinem Medizin-Studium in Wien hatte er für mehrere Zeitungen gearbeitet (der *Humorist* z. B. wollte ihn als Mitarbeiter in der Redaktion anstellen). Genau die ersten Jahre des Ringstraßenbaus hatte er in Wien verbracht; ab 1865 lebte er wieder in Pest. Er war also die ideale Person, um den ungarischen Lesern das Wiener Feuilleton zu vermitteln. Er war ein wirklicher Wochenplauderer, der für die feuilletonistische Darstellungsweise ein klares Konzept entwickelt hatte. In der *Bécsi Híradó* formulierte er wie folgt:

Ein Feuilletonist zu sein, ist ein undankbares Geschäft in Ungarn. Was bei uns nicht Politik oder Wirtschaft ist, tut, mag es zwar nicht ungelesen bleiben, dem Magen an beefsteakhafte Leitartikel gewöhnter Leser schadet es nichts. Die letztgenannten disziplinierten Denker halten dem Feuilleton vor, dass es in ihm in einem Zuge um den Zoroaster, das Entstauben von Kleidungen, dann um die Poesie von Maisfeldern geht, dass es eine Pfeife in Apollos Mund zeichnet, während es den Tod einer Näherin darstellt, und, mit Humboldt in der Tasche, das Gequitsche einer Schneuze mit dem Fortschritt des Zeitalters verkuppelt. Doch das oder etwas Ähnliches ist das Feuilleton. Es handelt *et quibusdam aliis* von allem in dieser Welt, leichtsinnig, aber wahr, kunterbunt, mit Trauer und Lachen und tut es oft mit eigenem Herzblut, seltener auf Kosten der anderen auf eigene Genugtuung und zum Ärger anderer, ohne Ehrsucht und gegen Entgelt.⁴⁰

Die feuilletonistische oder flaneuristische Darstellungsweise in Ágaïs Feuilletons kann auch bei neuen Bauprojekten beobachtet werden. Obwohl in Pest und Buda in den 1850–60er Jahren noch kein systematischer Stadtumbau stattgefunden hat, wurden einige neue, symbolisch wichtige Gebäude dennoch errichtet: das Abgeordnetenhaus am Nationalmuseum in der ehemaligen Sándor-Straße (der Vorfahre des Parlaments; eröffnet 1866) und das Gebäude der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (1865).

38 Kernmayer 2012, S. 520–522.

39 Bécsi Híradó, 30. September 1865, S. 1.

40 Ebd.

Beide Bauwerke repräsentieren (ähnlich den oben analysierten Ringstraße-Gebäuden) Werte, die für die sich modernisierende Stadt und den sich restaurierenden Staat bedeutsam sind: die Idee der Autonomie und Institutionalisierung der ungarischen Politik und Wissenschaft. Analog zur Wiener Ringstraßen-Diskussion wurden beide Bauprojekte heftig diskutiert: Man diskutierte alternierende Vorstellungen davon, in welcher Form diese für die Nation so wichtigen Gebäude gebaut werden sollten, um ihre Signifikanz am besten zum Tragen bringen zu können.

Ágai stellte beide Bauprojekte in seinen Wochenplauderei-Texten dar. Seine Perspektive ist mit dem *Bürgersteig* verbunden: Dadurch ist es möglich, eine dynamische und mikroperspektivische Darstellungsweise auszubauen. Der Bürgersteig selbst wird zu einem symbolischen Raum, wie es Ágai beschreibt:

Wo sich die Sándor-Straße in Steine verwandelte, symbolisiert sie mit ihrem Bürgersteig, dem brandenden Meer gleich, den steinigen Weg des Patriotismus, der zur Erlösung führt: Tumultartige Staubwolken ziehen sich unsere Aufmerksamkeit zu.⁴¹

Der holprige Bürgersteig der Sándor-Straße symbolisiert also die Bahn des ungarischen Patriotismus. (Das Bild des steingewordenen grimmigen Meeres bringt ironisch Sándor Petőfis revolutionäres Gedicht *Föltámadott a tenger* [*Ein Meer hat sich erhoben*] ins Spiel.) Dieser Weg führt zur ‚Erlösung‘: zum Gebäude des Abgeordnetenhauses (die Staubwolken verweisen auf dessen Bau). Die Straße (der Weg des Patriotismus, das holprige Steinmeer) bildet eine unwürdige Umwelt für die entstehende Institution nationaler Politik:

In dieser Straße – sie kann nichts dafür, dass sie nicht am Rand irgendeiner polnischen Provinzstadt liegt –, in dieser Straße wird an der Stelle einer dumpfen Kaserne das Gebäude erbaut, in dem die Volksvertreter die Sachen des Landes erwägen und erlassen werden.⁴²

Holprige Straßen, Unordnung, Staub, Schmutz als Milieu oder Umgebung eines Gebäudes, das die Autonomie der ungarischen Politik repräsentieren sollte – all das ist, wie Ágai in seinem Text explizit macht, auch auf symbolischer Ebene bedeutsam: „[D]ie Sándor-Straße [...] symbolisiert [...] den Weg des Patriotismus“.⁴³ So wird eine konkrete städtische Umgebung (die Sándor-Straße) zur Metapher der gesellschaftlichen Verhältnisse (der gesellschaftlichen ‚Umwelt‘ der ungarischen Politik).

Das Spiel mit konkreten und übertragenen Bedeutungen, mit Bezug auf das Symbolische städtischer Räume, Bürgersteig und Spaziergang als Perspektive, Witz und Ironie – die wichtigsten Mittel der flaneuristischen-feuilletonistischen Darstellungsweise spielen auch hier, ganz im Funktionszusammenhang des Wiener Stadtfeuilletons, ihre spezifische Rolle.

41 Bécsi Híradó, 17 September 1865, S. 1.

42 Ebd.

43 Ebd.

Auf die gleiche Weise wird die Ungarische Akademie der Wissenschaften dargestellt. Bürgersteig-Perspektive und die konkret wie symbolisch zu verstehenden Umstände einer Baustelle vergegenwärtigen die Situation:

In den letzten Tagen habe ich wieder das Gebäude der Akademie besucht, dessen noble, hellenistische Verhältnisse sich auch schon im Inneren aus dem Gerüstwerk, der Staub- und Deckenhülle zu entwickeln beginnen. Man hört im Saal, in dem einst rednerische Stimmen die ungarische Sprache und Wissenschaft verkünden werden, den Dialekt von Trentschin, dessen Gefolgsleute durch die weithallenden Worte der Lerchenfelder Paliers befehligt werden.⁴⁴

Ágai sucht auch die (noch halbfertige) Suite des Sekretärs auf. Der Sekretär der Akademie war zu dieser Zeit János Arany, ein hoch anerkannter Nationaldichter und ehemaliger Freund Petőfis. Und bezüglich der Suite des Sekretärs wiederholt sich die narrative Strategie, die wir schon bei der Sándor-Straße gesehen haben: Die physikalische Umwelt muss der Signifikanz, die sie haben sollte, würdig werden. Die symbolische Suite (und metonymisch genommen die ganze Akademie) soll vom größten lebenden Dichter, von dessen Genien bewohnt (auch durch dessen Opfer geheiligt) werden, damit alle Anforderungen ans Bauliche in Erfüllung gehen:

Armer Arany! Die Kraft deiner Fantasie wandelt zwar in Himmeln und auf Erden, [...] doch diese Räume werden dadurch nicht bevölkert. Es ist klar, dass in den Ecken dieser Räumlichkeiten keine Spinne ihr Netz weben wird, und doch ist eine Wohnung ohne Spinnweb nicht würdig [Herv. B. T.], einen Dichter aufzunehmen. Unser Trost ist nur, dass die zwei von Kőlcsey besungenen Genien, *die Hoffnung und die Erinnerung*, ihn [Arany, den Dichter, B. T.] auf dem schollenreichen Weg des akademischen Sekretariats nicht verlassen werden.⁴⁵

Steiniger Weg des Patriotismus und schollenreicher Weg des akademischen Sekretariats, Staub, Schmutz, halbfertige Gebäude einer halbfertigen Nation, das Spiel mit symbolischer Signifikanz – so ist es um die von Gebäuden verkörperte politische und wissenschaftliche Autonomie Ungarns aus dem Blickwinkel des Bürgersteigs, aus der Perspektive des Stadtbumblers, des Flaneurs, des Feuilletonisten bestellt. Ohne klare Kenntnisse der Wiener Wochenplauderei wäre eine solche Darstellungsweise in der ungarischen Presse nicht möglich. Ágais Versuch, eine ungarische Wochenplauderei zu entwickeln und dem Wiener Vorbild folgend die sich wandelnde Stadt zum Sujet zu machen, lässt ihn zum Bahnbrecher des ungarischen Pressewesens werden, wie es László Arany (des Sohns von János Arany) in seiner Rezension zusammenfasst:

Die Person, die der Autor vor uns stellt, ist eine neue Erscheinung in der ungarischen Literatur. [...] Die Atmosphäre, in der Porzó [Ágais Pseudonym, B. T.] am liebsten mitwirkt, ist eine neue, modernere. [...]

44 Bércsi Híradó, 4. Februar 1865, S. 1.

45 Ebd.

Die heutige Ära der Dampfkraft und der Elektrizität hat uns mit ihrem einfachen weltweiten Verkehr, Tausenden Finessen ihrer Industrie unerwartet schnell überrollt und brachte gesellschaftliche Veränderungen mit sich in unserer Hauptstadt. Es sind zahlreiche neue Bedürfnisse, [...] gesellschaftliche Gewohnheiten und Moden entstanden. Die öffentliche Meinung hat sich bezüglich dessen gewandelt, über welche Mittel ein gebildeter Mensch verfügen sollte. Die Mode ist wegweisend [für den Durchschnittsmenschen, B. T.] und bezieht ihre Richtung aus Wien und dessen verwandten Kreisen. [...] Durch die Zeitungselektüre, besonders durch die Feuilletonliteratur und die populären Bücher konnte das Durchschnittsniveau leichter erreicht werden. [...] Er [Ágai, B. T.] kommt auch selbst überall hin, wohin ihn diese Strömung trägt: Er stellt sich selbst als ein lebendiges Exemplar dieses *genus migrans* vor, kennt den Geschmack und die Mode [der Großstadtmenschen, B. T.], manchmal huldigt er ihnen, ab und zu *zeigt er die Richtung an*, hin und wieder karikiert er sie auch. Fraglos geht er eher ihnen voran als mit ihnen mit.⁴⁶

Die Charakterisierung Ágais beschreibt den Feuilletonisten als einen Menschen der Zukunft. Zwischen 1870 und 1890 war Budapest tatsächlich zu einer modernen Großstadt geworden, deren architektonische und kulturelle Prozesse der Urbanisierung bereits neue Strukturen der Lebenswelt markierten. Man brauchte dringend auch die Orientierungsmuster der modernen großstädtischen Kultur. Im Fall Wiens entstanden solche Muster (und Diskurse) in den 1850er und 1860er Jahren in der dialektischen Beziehung zwischen städtischen und imaginären Umbauprozessen. Dieser musterherstellende Diskurs gewann auch in der feuilletonistischen Darstellungsweise der Presse Gestalt. Der Fall Kecskeméthy und Ágai zeigt, dass diese Muster auch die ungarische Presse zu übernehmen versuchte, wobei die grundlegenden Bedingungen des Diskurses (d. h. die grundlegende Veränderung der städtischen und medialen Umwelt, der radikale Stadtumbau und die Verbreitung der Massenpresse) auf sich warten ließen. Der (mehr oder weniger) erfolgreiche Versuch der Übernahme verweist auf die Fortschrittlichkeit des feuilletonistischen Diskurses im Wiener Kontext. Den beiden Ungarn (und zahlreichen anderen Protagonisten des ungarischen Journalismus des ausgehenden Jahrhunderts) ist es gelungen, sie als solche, also als kulturelle Sprache (ohne deren genauen architektonischen und massenmedialen Hintergrund in Budapest zwischen 1859 und 1865) in den ungarischen Kontext zu übertragen. Dank dieser Wurzeln hat Ágai später, in den 1870er und 1880er Jahren unter dem Pseudonym ‚Porzó‘ eine bemerkenswerte Karriere als Feuilletonist gemacht: Er hatte unzählige Leser und wurde von den berühmtesten Kritikern (wie z. B. László Arany) rezensiert. Kecskeméthy Pseudonym „Kákay Aranyos“ wurde in den späteren Jahrzehnten zum Symbol für die feuilletonistische Darstellungsweise selbst: Mehrere Autoren (sogar Kálmán Mikszáth) haben unter demselben Pseudonym und in derselben Blickrichtung auf die moderne städtische Gesellschaft ihre feuilletonistische Tätigkeit ausgeübt. Das Feuilleton fand mit der modernen Großstadt zu seinen eigentlichen Themen, und die Stadt wurde erst in dessen Spiegel sie selbst.

⁴⁶ Arany, László: Porzó tárczalevelei. [Feuilletons von Porzó] In: Budapesti Szemle, Bd. 19 (Nr. XXXVII, 1879), S. 217–223, hier S. 222–223.

En passant

Zur minimalistischen Symbolik der Budapester Ringstraße 1916–1920

Der Große Ring sei ein „Verwaltungsakt“, schrieb einer der profiliertesten Kabarettisten der Zwischenkriegszeit, Endre Nagy, der die weltstädtische Topografie der Budapester Unterhaltungsindustrie maßgebend mitgestaltete.¹ Derartige Zeugnisse der bürokratischen Fantasiearmut finden sich mehrfach im gewählten Untersuchungszeitraum vorliegenden Beitrags und lassen sich leicht mit belletristisch, journalistisch bearbeiteten Raumpraktiken verbinden. Die Sachlage begründet den folgenden Versuch, eine Balance zwischen der Fokussierung auf „symbolische Verräumlichungen“ und der „Rematerialisierung der Humangeographie“² zu finden. Die epochenübergreifende ‚Widerspenstigkeit‘ der Ringstraße, ihre vergleichsweise minimale sozialhistorische Wandelbarkeit, die auch für die von größeren logistischen und / oder symbolischen Neuordnungen des städtischen Raums geprägte Umbruchszeit zwischen 1916 und 1920 galt,³ bietet allerdings nur einen begrenzten Spielraum für die Ermessung der Leistungsfähigkeit der üblichen Aspekte des Spatial Turn: Die Konstrukthaftigkeit und vielfältige Diskursivierung der Raumwahrnehmung, die je unterschiedliche soziale Produktion des Raums sind nämlich Kriterien, die im Fall der Budapester Ringstraße von einem Konstrukt herausgefordert werden, das statt der Symbolik großstädtischer Dynamik und Modernisierung mit Merkmalen einer merkwürdigen Konstanz und Statik aufwartet.

Die Ringstraße fügt sich in die Reihe jener europaweit üblichen Bauprojekte, die, wie es Richard Sennett an mehreren Beispielen nachwies, mit dem Zweck ins Leben gerufen wurden, „eine Menge sich frei bewegender Individuen zu schaffen und zugleich die Bewegung organisierter Gruppen in der Stadt zu entmutigen“⁴. Die auch der Budapester Ringstraße ursprünglich zugeordnete ordnende Funktion, die Idee, einen Übergang zwischen den inneren und äußeren Bezirken zu stiften, die letztlich, wie es heute auf weiten Strecken der verwahrlosten Ringstraße zu sehen ist, an ihrer Robustheit zu-

1 Nagy, Endre: A Nagykörút [Der Große Ring]. In: Ujság, 24.11.1935, S. 25–26, hier S. 26.

2 Lossau, Julia: ‚Mind the gap‘: Bemerkungen zur gegenwärtigen Raumkonjunktur aus kulturgeographischer Sicht. In: Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: transcript 2007, S. 53–68, hier S. 57, 61.

3 Vgl. dazu die Ergebnisse unseres Projekts „Metropolis in Transition. Wien und Budapest 1916 bis 1921“ auf der Webseite: <http://geschichte.lbg.ac.at/forschungsprojekte/metropolis-transition> [16.06.2016].

4 Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Übers. von Linda Meissner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 399.

grunde ging, stellt in einem historischen Längsschnitt ebenfalls kein singuläres Phänomen dar. Eine teilweise analoge Tendenz registrierte Siegfried Mattl auch mit Blick auf die Wiener Ringstraße: „Als reines Repräsentations-Werk sei sie [...] zu einem Hindernis geworden, dessen Pseudo-Aura die baulichen und verkehrstechnischen Schwächen verdeckte.“⁵

Um die bei all diesen Einschränkungen doch vorhandene Singularität dieses Bauprojekts belegen zu können, werden wir im Folgenden nur den sogenannten Großen Ring behandeln, denn die Ringstraße als kartografische Bezeichnung stand und steht für mehrere ringförmige Straßen mit dem Epizentrum der historischen Innenstadt: Ihre Zwiebelstruktur suggerierte – von dem entlang der historischen Stadtmauer verlaufenden Kleinen Ring ausgehend – ein sich organisch entwickelndes Stadtbild, wie es auch in der Belletristik der Zeit festgeschrieben wurde.⁶ Der Große Ring wurde jedoch als Gegengewicht zu den sternförmig aus der Innenstadt hinausführenden Radialstraßen mit dem Ziel konzipiert, repräsentative Bauten auch andernorts aufzuziehen bzw. eine neue zweckmäßige Richtlinie für die wild hervorsprossenden angrenzenden Straßen festzulegen.⁷ Verwirklicht wurde, wie es der Stadthistoriker Péter Hanák detailliert nachgewiesen hat, eine wirtschaftliche und verkehrstechnische Funktionseinheit, die im Gegensatz zur Wiener Ringstraße die umliegenden Bezirke „verbinden und ausgleichen“ sollte, mit einigen „Knotenpunkten“, die symbolisch um das Nationaltheater und das Lustspieltheater, verkehrstechnisch um den Westbahnhof und als Kreuzungen mit den Radialstraßen gelagert sind.⁸ Das architektonisch relativ homogene Ensemble der Mietshäuser verdeckte im Vergleich zum Wiener Ring größere soziale Rangunterschiede unter den Einwohnern, die prestigeträchtigen Wohnungen lagen in der Nähe der mäßig prunkvoll gestalteten historistischen Fassaden, der Großteil der Mieter bestand jedoch aus Kleinbürgern und erst kurz vor dem Weltkrieg erfüllten sich die mit der ausgleichenden

5 Mattl, Siegfried: Eine fertige Stadt. Interpretationen des Wiener Stadtbildes nach 1918. In: Kos, Wolfgang / Rapp, Christian (Hg.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Wien: Czernin 2005, S. 267–272, hier S. 269.

6 Vgl. Sánta, Gábor: „Minden nemzetnek van egy szent városa“. Fejezetek a dualizmus korának Budapest-irodalmából [„Jede Nation hat eine heilige Stadt“. Kapitel aus der Budapest-Literatur des Zeitalters des Dualismus]. Budapest: Pro Pannonia 2001, S. 191.

7 Vgl. Ruisz, Rezső: *A Nagykörút [Der Große Ring]*. Budapest: Képzőművészeti Alap 1960, S. 5–6.

8 Hanák, Péter: *A Ringstrasse és a Nagykörút. Bécs és Budapest városfejlődésének összehasonlítása [Die Ringstraße und der Große Ring. Vergleich der Stadtentwicklung von Wien und Budapest]*. In: *Világosság* 8 (1985), S. 74–80, hier S. 77–78. Auf Deutsch mit geringfügigen Abweichungen in einem breiteren Kontext: Hanák, Péter: *Verbürgerlichung und Urbanisierung. Ein Vergleich der Stadtentwicklung Wiens und Budapests*. In: Ders.: *Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest um 1900*. Übers. von Agnes Galambosi. Wien u. a.: Böhlau 1992, S. 17–58; vgl. noch ders.: *Bérház a körúton [Mietshaus am Ring]*. In: Ders. (Hg.): *Polgári lakáskultúra a századfordulón [Bürgerliche Wohnkultur um die Jahrhundertwende]*. Budapest: MTA Történettudományi Intézete 1992, S. 97–120.

Funktion der Ringstraße verbundenen Hoffnungen, als sich am Ring die Position der Mittelschicht stabilisierte.⁹

Am Konzept der Ringstraße und seiner Rezeption lassen sich insgesamt die Vor- und Nachteile der Modernisierung exemplarisch darstellen, da es um ein relativ einheitliches Projekt geht. Die dominante Praktikabilität seiner Realisierung und die Invarianz der mit ihm assoziierten Motive schränken aber die Möglichkeiten einer tiefer greifenden Diskursanalyse ein, und zwar auch in jener Umbruchsphase, die im Folgenden behandelt wird.

1907, zehn Jahre nach der feierlichen Übergabe, entstand die Reportage der unter dem Pseudonym Ego tätigen Margit Fried, die von der raschen Verfestigung der ring-spezifischen Pro- und Kontraargumente zeugt und die als Stichwortgeber für die nachfolgenden Ausführungen fungieren soll:

Es gibt wahrlich sehr viele, die die riesige Ringstraße hassen. Menschen mit empfindlichem Nerven-kostüm, mit Sinn für Kunst und von langsamer Denkart ... Sie haben Angst vor ihr. Aber sie sollen sie respektieren, hochschätzen, falls sie bei Sinnen sind. Denn man muss zugeben, dass der wichtigste Faktor unseres weltstädtischen Lebens gerade die Ringstraße ist. Sie ist eine Großmacht unter den Straßen. Vielleicht liebt man sie auch darum nicht, weil sie allzu sehr eine ‚Selfmadestraße‘ ist, mit allen Tugenden und Fehlern der Selfmademenschen und Sachen ... Man verbindet mit ihr keine Erinnerungen. Weder historische noch künstlerische. Sie hieß schon immer so und ihre Vergangenheit ist weder traurig noch fröhlich.¹⁰

Die Indifferenz, die dieser topografischen Einheit demnach eigen ist, mündet jedoch nicht in eine Tendenz zur Konservierung, sondern in eine Art nüchterner Alltäglichkeit, die dem Wandel gegenüber prinzipiell offen bleibt:

Die Stimmung [der Ringstraße] ist so offen, hell, neu, kommerziell ... Ich glaube nicht, dass es viele gegeben hat, die der Königin ihrer Herzen auf dem Großen Ring eine süße, anmutige, poetische Liebeserklärung gemacht haben. [...] [D]iese Straße ist die Prosa selbst. Arbeit, Erfolg, Werbung – in deren Zeichen blüht sie. Sie ist ehrgeizig, voll von Unternehmungslust. Die Menschen am Ring haben Sinn für die Aktualität. Ihre Denkweise ist nicht altmodisch. Sie lieben die neuen Sterne. Primadonnen und politische Größen entstehen meistens aus dem Wohlwollen, aus der Begeisterung der Ringstraßenmenschen. [...] Alles in allem: es wird viel gearbeitet und viel mulatiert auf dem Großen Ring, auf dieser weltstädtischen Straße. Die Parole heißt: ‚Wir leben nur einmal!‘ Der Grundzug des Charakters der Ringstraße setzt sich aus einer kleinen verhexten Oberflächlichkeit à la Paris und aus viel ungarischer Ehrlichkeit zusammen. Ohne Zweifel: sie ist die fleißigste, demokratischste und gemütlichste Straße der Stadt. Sie gibt ein wenig mit ihrer Größe, ihrem Reichtum und ihrer Macht an, aber warum sollte sie nicht, sie darf es ...¹¹

⁹ Vgl. Hanák 1985.

¹⁰ Ego: Pest és pestiek [Pest und die Pester]. Budapest: Magyar Kereskedelmi Közlöny 1907, S. 19; Übersetzungen aus dem Ungarischen, soweit nicht anders vermerkt, von uns. A. K. / K. T.

¹¹ Ebd., S. 19–22.

In diesem Zitat ist an Themen bereits alles vorgegeben, was sich im publizistischen Korpus für die Periode zehn Jahre danach an Leitideen identifizieren lässt. Diese Topoi werden um die Themen Liebe, Medien, Mobilität und Gewalt gruppiert, um letztlich auf jene minimalen kriegsbedingten Abweichungen zugespitzt zu werden, in denen die Kritik der Modernisierung konkret auf das Zeitgeschehen bezogen wird.

Das mondäne Milieu der Ringstraße, ihre romantikfreie Prosa und zeitlose Gegenwartigkeit, wie es bei Fried hieß, zeigt sich am besten in der zahlenmäßigen Dominanz der pikanten Geschichten. Für Liebeserklärungen der besonderen Art bot die Ringstraße eine vergleichsweise neutrale Kulisse. Die urtypische Massenhaftigkeit, die Anonymität der Großstadt ließ der Entfaltung der Grundkonflikte der ehebrecherischen Maskeraden freien Lauf. Dass man „auf dem Asphalt“ des Theresienrings „die eheliche Treue mit Füßen treten“ kann mit einer anschließenden Orgie bei „helllichter Nacht“¹², so ein Budapest Kabarettstück, ist ein fester Bestandteil der leichten Unterhaltung, die auch den Männerfang am Ring von ihren auf Prostitution verweisenden Konnotationen befreit.¹³ Diese verharmlosenden Spielereien mit der Verkehrsdichte am Ring erhalten nach dem Krieg allerdings eine melodramatische Konkurrenz: Das vormals Beiläufige wird ins Schicksalhafte übersetzt, wie etwa das alte Symbol „Zug des Lebens“ in das modernisierte Bild der „Straßenbahn des Lebens“¹⁴. Was dabei entsteht, ist jedoch eine forcierte Überhöhung des modernen Straßenbildes mit einer märchenhaften Natursymbolik:

Der Große Ring verschwand im Dunst der Donau. Eine glänzende Schlange, die aus einem horrend großen Nebelofen herausgekrochen ist. Über dem Ofen eine formlos große, silbern-blau gefärbte Halle mit einem in Zickzackform zerlumpten Dach. Inmitten der Halle hing die Wunderlampe, deren märchenhaftes Licht das rostige Eisen, den wertlosen Stein in Diamanten verwandelte.¹⁵

Diese Form der melancholischen Domestizierung der Ringstraße erwies sich auch auf lange Sicht als die populärste Modalität im Umgang mit der städtischen Moderne: Das 1923 entstandene und bis heute in den Gymnasien unterrichtete Gedicht von Árpád Tóth mit dem Titel *Körúti hajnal* [dt. *Morgen auf dem Ring*] wiederholt im Wesentlichen die rhetorische Technik des vorigen Zitats:

12 Vgl. Kóváry, Gyula: A pletyka [Der Tratsch]. In: Színházi Élet 5 (1916), 30, S. 37–38; N. N.: Szerenád. In: Budapesti Hírlap, 13.10.1916, S. 10.

13 Vgl. Szenes, Béla: Szenes ember könyve [Das Buch von Szenes]. Budapest: Színházi Élet 1916, S. 113–117.

14 Dass die Straßenbahnlinie in die Mitte des Rings verlegt werden sollte, um den vom Wagenverkehr ungestörten Betrieb zu sichern, gehört zu den wenigen verkehrstechnischen Reformideen der Kriegszeit, was einmal mehr die strategische Bedeutung der Route verdeutlicht. Vgl. dazu die Protokolle der Diskussionen im Verein der Ungarischen Ingenieure: Magyar Mérnök 50 (1916), S. 287–288, 320–321.

15 Szederkényi, Anna: Amíg odaért a villamos [Bis die Straßenbahn ankam]. In: Új Idők 25 (1919), 12, S. 223–225, hier S. 224.

Die Sonne begrüßt noch kein irdischer Klang,
 Nur die Lerchenlieder der Farben tönen:
 Eine Krawatte beginnt einen lila Gesang
 In einem Schaufenster, doch nicht lang,
 Und die dunklen Schläge der Glocken dröhnen.

Die erste Straßenbahn quietscht grell,
 Die Menschen eilen, Sirenen pfeifen
 Zur täglichen Arbeit. Nun ist es ganz hell,
 Und niemand sieht einen Sonnenkuß schnell
 Die Hand eines Arbeitermädchens streifen.¹⁶

Die mal komische, mal tragische Banalität der Geschichten am Ring scheint im Vergleich zu ähnlichen Geschichten an anderen Orten aus dem Grund singulär zu sein, weil die Ringstraße selbst in den Kriegs- und Nachkriegsjahren als Symbol der alltäglichen Normalität gegolten hat: Das Fehlen symbolischer Großereignisse am Ring, die andernorts in die Geschichten eingeschrieben sind, belässt die Straße im Zustand jener Zeitlosigkeit, die – wie ihre moderate architektonische Symbolik – die individuellen Formen des Erinnerns und des Vergessens begünstigt, wie dies eine 1920 entstandene Erzählung über einen aus der Kriegsgefangenschaft heimkehrenden Soldaten illustriert: Er geht auf den Ring, um zu vergessen, und trifft in einem Kaffeehaus zufällig seine untreu gewordene Frau, die nun die Scheidung will, da sie 1914 von dem „Untreuen“ verlassen wurde, als er nach Sibirien gegangen ist.¹⁷

Dieses Zusammenspiel von Rationalität und Melancholie prägt auch das nächste Klischee der Ringstraße als Hort der modernen Unterhaltungskultur. Für das Modische, das Aktuelle und das Progressive, wie die einschlägigen Attribute bei Ego hießen, steht dabei eine Vielfalt an Unterhaltungsangeboten, die in ihrer Buntheit zugleich zur Emanzipation der billigen Sparten der Kunst beitrugen. Zeitlich entgrenzt lassen sich an der Vielzahl der Cabarets und Kinos die marktüblichen Mechanismen: die Flauten und Ebben der Unterhaltungsindustrie nachzeichnen,¹⁸ begleitet, wie es am Beispiel der Cabarets am Elisabethring in der Forschungsliteratur bereits gezeigt wurde, auch vom Prozess der Magyarisierung, dem Wechsel vom jiddischsprachigen Programm zum ungarischen.¹⁹ Der Krieg bedeutete in dieser Hinsicht einen kaum wahrnehmbaren Ein-

16 Tóth, Árpád: Morgen auf dem Ring. Übers. von Christine Wolter. In: Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten. Budapest: Corvina 1970, S. 217–218; im Original: Tóth, Árpád: Körúti hajnal. In: Az Est, 20.5.1923, S. 7.

17 B. I.: Találkozás [Begegnung]. In: Pesti Napló, 14.11.1920, S. 4.

18 Vgl. Kozma, György: A pesti kabaré [Das Pester Cabaret]. Budapest: Művelődéskutató Intézet 1984, S. 14–18, 36–65; Fabó, Beáta: A moziépítészet és a város [Kinoarchitektur und Stadt]. In: Budapesti Negyed 6 (1997), S. 16–17, 191–230.

19 Vgl. Konrád, Miklós: Brettlik, zengerájok, orfeumok. Szórakozás és identitás a zsidó negyedben az első világháború előtt [Brettlbühnen, Sängereien, Orpheums. Unterhaltung und Identität im

schnitt. Die fortwährende Expansion und die Experimentierfreude auf der Ringstraße bestätigte die in letzter Zeit mehrmals untersuchte Tatsache, dass die Konsumgewohnheiten im Hinterland relativ konstant blieben, sogar ein Wachstum verzeichneten und dem Krieg insgesamt nur eine katalysierende Funktion zukam.²⁰ Der Humorist Frigyes Karinthy beschrieb diesen tragikomischen Sachverhalt in einem Brief an die Front wie folgt:

Lieber Freund, heute hatten wir wieder einen entsetzlichen Tag. Schon früh am Morgen sammelte sich das dritte Bataillon der Publikumsabteilung Volkstheaterstraße, dem auch ich zugeteilt bin, vor einem Gebäude und ging langsam in Schützenlinie vor. Das Ziel war offenbar, bis zur Linie Ringstraße vorzustoßen, den Nationaltheaterhügel zu besetzen, um von dort aus, wenn irgend möglich, am Rákóczi-Ufer entlang die Museums-Linie zu erreichen. Aber offensichtlich hatte der Feind unsere Operationen bemerkt. [...] Sofort ihre Absicht durchschauend, die darin bestand, uns in dem engen Volkstheateraal einzukesseln und vernichtend zu schlagen, ging ich mit ein paar Kameraden zum Gegenangriff über. Wir rannten auf sie zu [...], um im Rücken des Gegners in die Ringstraße zu gelangen. Es kam zu einem fürchterlichen Nahkampf: Die Straßenbahnen stürmten auf uns los, um unsere Reihen zu durchbrechen. [...] Mir und einigen anderen glückte es, hinter die feindliche Front zu gelangen, und in der Café-Simplon-Höhle verschanzten wir uns zunächst.²¹

Die Kulturpolitik der Räterepublik (März bis August 1919) brachte in diesem Bereich womöglich eher aus Zeitgründen auch keine spektakulären Veränderungen mit sich, einzig die Umbenennung des üblichen Programmangebots in ‚Arbeiterkonzerte‘ dokumentiert die ersten Ansätze der prospektiven Überlegungen, und dies gilt ebenfalls für das im Zeichen des ‚christlichen Ungarns‘ erlassene Verbot der in den Kellerräumen untergebrachten Cabarets am Ring, das kurze Zeit später aufgehoben wurde und eine Vielzahl an Neugründungen zur Folge hatte.²² Mit der Dynamik der Unterhaltungsindustrie vergleichbar nahm in diesen Jahren auch die Bedeutung der Informationsbeschaffung zu: Die Zeitungsredaktionen entlang des Rings und die späteren Pressepaläste, die sich hier wegen der preiswerten Baugelände bzw. der Nähe der Bahnhöfe niederließen, erweiterten ununterbrochen die Palette ihrer Dienstleistungen. Die Menschenmenge vor

jüdischen Viertel vor dem Ersten Weltkrieg]. In: Ami látható, és ami láthatatlan. Erzsébetváros zsidó öröksége [Was sichtbar und was unsichtbar ist. Das jüdische Erbe der Elisabethstadt]. Budapest: Erzsébetváros Polgármesteri Hivatala 2013, S. 169–178.

20 Vgl. Krivanec, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld: transcript 2012; Csiszár, Mirella / Gajdó, Tamás: Groß ist der Krieg. Theater und Publikum des Ersten Weltkriegs. In: Colpan, Sema et al. (Hg.): Kulturmanöver. Das k. u. k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015, S. 177–192.

21 Karinthy, Frigyes: Brief an die Front. In: Ders.: Ich weiß nicht, aber meine Frau ist mir verdächtig. Skurrile Skizzen und Sketches. Übers. von Ita Szent-Iványi. Berlin: Rütten & Loening 1974, S. 200–203, hier S. 200–201; im Original: Karinthy, Frigyes: Levél a frontra. In: Az Ujság, 5.7.1916, S. 10–11.

22 Vgl. Fővárosi Közlöny 32 (1921), 3, S. 107; Alpár, Ágnes: A fővárosi kabarék műsora 1901–1944 [Programm der Cabarets in der Hauptstadt]. Budapest: Magyar Színházi Intézet 1979, S. 359.

den Schaufenstern der Redaktionen, die die neuesten Nachrichten studierte und sich an diesem provisorischen Hyde Park besprach, gehörte zu den ikonischen Motiven der Zeit.²³ Und wie ein ringstraßentypisches Medium, das Plakat, seine Eigendynamik entwickeln und bei den vollen Schauspielhäusern und leeren Geschäftsläden ohne jede reale wirtschaftliche Funktion weiter blühen konnte, wurde auch von den Zeitgenossen mit Unverständnis registriert:

Doch würde Potemkin vor Neid erblassen, wenn er eine der Ringstraßen oder die Andrássy Straße entlangginge. Ihr Stil ist bis ins Monumentale gewachsen, ist abwechslungsreich, weil all die Papierreste, welcher Farbe auch immer, sofort auf die Mauern der Häuser kommen; so viel haben die Menschen mitzuteilen. [...] Anhand dieser Erfahrungen können Sie, gnädige Frau, sehen, dass ein Plakat heutzutage nur insofern Bedeutung haben kann, als es ein wenig Farbe ins Budapester Grau bringt und die Rolle des Schönheitspflasters aus dem Rokokozeitalter erfüllt.²⁴

Der Untergang der Unterhaltungsindustrie am Ring in den 1930er Jahren lässt sich im Wesentlichen mit denselben Gründen erklären wie ihr rasches Aufblühen. Der vom Ring ausgehende demokratisierende Impuls, so die Erinnerungen des Betreibers des 1936 Konkurs anmeldenden Café New York, die ausgleichende Funktion der Straße zerbrach an der neuen Welle der sozialen Ausdifferenzierung, die die Abwanderung der einstigen innovativen Bewohner, der neuen wohlhabenden und mittelständischen Klassen aus dem Areal zur Folge hatte. Neben dem Prestigeverlust der Straße verweist er auch auf die ambivalente Einschätzung der Unterhaltung, die einerseits jeden Verdacht von Luxus abstreifen wollte, andererseits mit der Zeit sich wieder in Richtung Innenstadt, zu den Kulissen des Historismus bewegte und von der edlen Patina der Umgebung profitierte.²⁵

Diese rückläufige Bewegung zur Topografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts mag nicht nur mit der vom Erneuerungsdruck bestimmten Logik der Unterhaltungsindustrie zusammenhängen, sondern auch generell mit dem Umstand, dass die stadtplanerischen Innovationen in der Horthy-Zeit weniger auf das in den Revolutionen aktive, ‚sündige‘ Budapest als vielmehr auf die Provinzstädte konzentriert waren, wie etwa im Fall der infrastrukturellen Entwicklungen in Szeged. Dass dabei die „self-made Straße“ bereits früher der reale und symbolische Ort der Deklassierung und Dysfunktionalität war, lässt sich bis auf einige Ausnahmen nur auf Grundlage der sozialdemokratischen Presse belegen. Die sozialromantischen Versuche der regierungsnahen Blätter setzten stattdessen mehrheitlich bei dem sozial und topografisch radikal Anderen an. Die Darstellung der Verlierer der sozialen Mobilität beruht in den feuilletonistischen Texten zumeist auf je-

23 Vgl. Buzinkay, Géza: A budapesti sajtónegyed kialakulása [Die Entstehung des Budapester Presseviertels]. In: Tanulmányok Budapest múltjából 28 (1999), S. 285–293.

24 N. N.: Plakátországából [Aus dem Land der Plakate]. In: Új Idők 25 (1919), 10, S. 187–188.

25 Vgl. Tarján, Vilmos: t.v.-től a Tarjánig [Vom t.v. bis Tarján]. Budapest: R. V. 1937, S. 193–196.

ner Beiläufigkeit, die den menschlichen Kontakten und Konflikten einen provisorischen Charakter verleiht. Die beim Vorübergehen gestreifte Armut, die von der Polizei immer wieder in die Nebenstraßen verdrängt wird,²⁶ oder der Auszug einer verarmten Familie inmitten des „Wogens der gut gekleideten Herren und Damen“ auf dem von Bogenlampen beleuchteten Ring,²⁷ sind äußerst theatralisch und kontrastreich ausgearbeitete Themen, die das Bühnenbild der Ringstraße von der Ignoranz der Masse und der Unsichtbarkeit des Elends her positionieren. Die unbewusst oder sehr bewusst wandelnde Menge der Straße versammelt dabei nach dem Zeugnis dieser kaum als originell zu bezeichnenden Kurzprosatexte die typischen Figuren der Kriegsgewinnler ebenso wie jene gespenstischen, von Armut und Krieg gezeichneten Figuren, aus deren Perspektive die einst lebhaft und vertraute Ringstraße als unwahrscheinliches Überbleibsel der Vergangenheit erscheint.²⁸

Die Beiläufigkeit der Raumpraktiken am Ring lässt sich abschließend mit Blick auf die Funktion der Straße in der politischen Ereignisgeschichte der Zeit noch weiter verfolgen. Die mit Egos Worten demokratischste Straße der Stadt, deren kurze Strecke zwischen dem Westbahnhof und dem Oktogon nach der Ankunft der Kaiserfamilie zur Krönungsfeier einen einmaligen symbolischen, aber relativ banalen logistischen Höhepunkt erreichte,²⁹ spielte um 1918/1919, als zahlreiche Plätze der Stadt eine neue symbolische Bedeutung zugewiesen bekamen, eine marginale Rolle, die sich, mit den am Ring vorbeiziehenden Demonstrationen in den Kriegsjahren vergleichbar, in der virtuellen Selbstbeobachtung der eigenen Massenhaftigkeit von einer übergeordneten Beobachtungsstelle erschöpfte.³⁰ Die Ringstraße, die in den nach dem Ende des Kriegs entstandenen Rückblicken als Ort des hoffnungsvollen Abschieds von den Soldaten gegolten hat³¹ – wobei auch die deutschen Soldaten erwähnt wurden, die sich vom Westbahnhof entlang des Rings auf die Suche nach Prostituierten machten³² –, firmierte in den Nachkriegsjahren lediglich als Verbindungslinie unter den politisch relevanten Punkten der Stadt. In der Asernrevolution im November 1918 verband sie den Ostbahnhof und die Kasernen³³ mit dem Standort des Nationalrats am Kleinen Ring und kurz

26 Vgl. N. N.: Beszél a szegénység [Die Armut spricht]. In: Budapesti Hírlap, 21.7.1916, S. 9; N. N.: Ünnepe az utcán [Fest auf der Straße]. In: Népszava, 6.4.1920, S. 5.

27 Gy. j.: Menekült a nyomor [Das Elend auf der Flucht]. In: Népszava, 11.5.1918, S. 6.

28 Vgl. Keleti, Márton: Látogatók [Besucher]. In: Népszava, 23.9.1917, S. 2–4; Szép, Ernő: Pest. In: Érdekes Ujság, 20.12.1917, S. 22–23; Lengyel, Gyula: Mégis érdemes [Es lohnt sich doch]. In: Budapesti Hírlap, 21.4.1917, S. 1.

29 Vgl. N. N.: Die Krönungsfeier. In: Pester Lloyd, 27.12.1916 (Abendblatt), S. 1–2.

30 Vgl. N. N.: A tüntető menetek [Die Demonstrationzüge]. In: Népszava, 19.7.1917, S. 4–5.

31 Vgl. Kosztolányi, Dezső: Visszatérő dalok [Zurückkehrende Lieder]. In: Pesti Napló, 10.11.1918, S. 11.

32 Vgl. Heltai, Jenő: Szövetség [Bund]. In: Április 1918, H. 44, S. 3–5.

33 Vgl. N. N.: A forradalom diadalmas éjszakája, a győztes forradalom reggele [Die triumphale Nacht der Revolution, der Morgen der siegreichen Revolution]. In: Népszava, 1.11.1918.

vor der Ausrufung der Räterepublik das kommunistische Parteilokal in der Leopoldstadt mit der Redaktion der sozialdemokratischen *Népszava* [Volksstimme] in der Josefstadt – ein in dieser Eigenschaft idealer Schauplatz für die am Ring aufmarschierenden Kommunisten, die Druck auf die Sozialdemokraten ausüben wollten. Zum einstweiligen Abschluss der politischen Überschreibungen galt der Ring als Durchzugsort bei der Maifeier 1919, als an zwei Kreuzungen symbolische Gipsfiguren der Arbeiterherrschaft aufgestellt wurden.³⁴ Besonders die ausführlichen Darstellungen der Maifeier verdeutlichen jene grundlegende Funktion der Ringstraße, die in der Kanalisierung und Zusammenführung der aus unterschiedlichen Richtungen einströmenden Massen bestand.

Jene staatliche Gewalt, die die Budapester Ringstraße bis dahin nur in ihrer grundlegenden logistischen Funktion gebrauchte, baute in der Folgezeit zwei rasch zum Inbegriff der physischen Gewalt gewordene Zentren des roten bzw. des weißen Terrors aus. Über die Ausführer des roten Terrors hieß es ein Jahr später, nach dem Abklingen des weißen:

Budapest erfuhr von ihrem Bestehen erst, als sie sich im Palais Batthyány neben dem Oktogonplatz, am frequentiertesten Punkte der Stadt, einrichteten. Gespensterhafte Legenden erzählte man von diesem Haus. Die Phantasie jedoch versagte diesmal. Nur ein bescheidener Bruchteil der Freveltaten der Leninbuben drang aus diesem mit Panzerautos versperrten, mit Kanonen, Minenwerfern und Maschinengewehren bewachten Palais heraus.³⁵

Diese heimtückisch-geschickte Verbindung der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Gewaltzentrale, die 1920 mit einem morbiden Dreh an eine Versicherungsgesellschaft verkauft wurde,³⁶ wiederholte sich im Fall des weißen Terrors, dessen Handlanger unweit vom Palais im Hotel Britannia ihr Hauptquartier einrichteten.³⁷ Das Hotel galt zugleich als Basis für die antisemitischen Pogrome, die die umliegenden Unterhaltungslokale und Redaktionen betrafen.

Derartige ereignisgeschichtlich bedingte Momente, in denen sich der Große Ring als Schauplatz von ‚großen Erzählungen‘ hervortun konnte, sucht man jedoch in den

S. 2–4; zu der von den ideologischen Umorientierungen unabhängigen, allgemeinen Gewaltbereitschaft, die sich auch in den Kriegsjahren am Ring entlud, vgl. N. N.: Csendélet záróra után [Stilleben nach der Sperrstunde]. In: Budapesti Hírlap, 2.8.1916, S. 10; N. N.: Pesti utcai történet [Geschichte auf der Pester Straße]. In: Budapesti Hírlap, 11.2.1917, S. 16–17.

34 Vgl. Vörös, Boldizsár: Verschiedene politische Mächte – in derselben Hauptstadt. Symbolische Raumbesetzungen in Budapest 1918–1919. In: Csúri, Károly / Orosz, Magdolna / Szendi, Zoltán (Hg.): Massenfeste. Ritualisierte Öffentlichkeiten in der mittelosteuropäischen Moderne. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2009, S. 17–33.

35 Molnár, Eugen: Die 133tägige Schreckensherrschaft in Ungarn. Übers. von Géza Weigl. Budapest: Kultura 1920, S. 101.

36 Vgl. N. N.: Eladták a Batthyány-palotát [Palais Batthyány verkauft]. In: Pesti Napló, 14.7.1920, S. 3.

37 Vgl. Fahidy, József: Teréz körút 39. Budapest: Zrínyi Kiadó 1972.

darauffolgenden Jahrzehnten vergeblich. Der Übergangscharakter, die prosaische Charakterlosigkeit, die schlichte Materialität, angereichert mit anekdotischen, vor allem das mittelständische und kleinbürgerliche Klientel betreffenden Anlässen, erweisen sich auch in den 1920er Jahren, bis in die Kriegsjahre, als Dominanten, ohne in der Idee ‚die Ringstraße als die große Erzählung der Moderne selbst‘ gebündelt werden zu können. So bietet der 1929 in Szeged erschienene Roman *Lili*, der kurz vor dem Ersten Weltkrieg beginnt und die Budapester Ankunft eines angehenden Journalisten aus einer Kleinstadt der Tiefebene als Auftakt schildert, eine Neuauflage der Befunde von Ego, indem er die zur Nivellierung tendierende Mischung von Urbanität und Provinzialismus durch eine alltägliche Sensation aufzurütteln versucht:

Auf der Ringstraße, auf den in die Ferne sich schlängelnden Schienen schaukelten gelbe Straßenbahnwagen. Die abgemagerten Droschkengäule wurden von rasenden Autos pustend überholt und der Autoverkehr der Straße zerbrach vor dem Nationaltheater. Der eine Teil wurde von der Gerade der Rákóczi Straße verschlungen, der verbliebene Rest sank bei der Népszínház Straße auf das Niveau der Provinz. Der Verkehr der Pester Ringstraße ist nur zwischen der Rákóczi und der Andrassy Straße ein Budapester, an den anderen Strecken spiegelt sich das Leben der Provinzstädte wider. [...] Am Oktogon stockte die Straßenbahn. Der Wagen vor ihr überfuhr einen Droschkengaul. Szügyi spürte, dass auf den Schienen das Thema seiner ersten Reportage lag.³⁸

Die Konstellation ‚das Individuelle in der Masse und die Massenhaftigkeit im Individuum‘ – ein Gegensatzpaar, das sich beliebig auf das Städtische, auf das Moralische, auf das Populäre und ihre Antithesen transponieren lässt – bleibt in einem etwas verspätet expressionistisch angelegten Roman von 1943 verblüffend attraktiv. So dient das bereits bekannte und weitgehend transparente Motiv der Gleichzeitigkeit von Elend und Glanz, von Untergang und Geburt als Ansporn für *A Nagykörúton* [Am Großen Ring] von Béla Palotás, der nichts weniger will, als das von der Straßenebene aus beobachtete Leben in seiner Gesamtheit einzufangen:

Am Großen Ring werden Ideen, Träume, Sehnsüchte und manchmal auch Kinder geboren. Am Großen Ring werden Ideen, Träume, Sehnsüchte und manchmal auch Kinder zerstört. Am Großen Ring hat jede Litfaßsäule eine eigene Geschichte. Bilder, Texte sprechen laut. Im Marktgeschrei brüllt die eine lauter als die andere. [...] Die Bilder, die Gestalten fordern ihre Rechte ein. Möglichkeiten zum Leben. Denn es scheint, als wäre das Leben das höchste Gut. Das Leben ist der wahrste Wert. Deshalb haben die Autos Sirenen. Deshalb klingeln die Straßenbahnen. Deshalb werden Blinde auf die andere Straßenseite begleitet. Deshalb drängen sich die Fußgänger. Lebensfieber glüht in ihnen. Leben wetteifern miteinander. Die einen treibt es in die Höhe, die anderen gehen unter. Wer könnte all dem auf die Schliche kommen?³⁹

38 Ur, György: *Lili*. Szeged: Színházi Ujság 1929, S. 5.

39 Palotás, Béla: *A Nagykörúton*. Budapest: Dante 1943, S. 79; den Hinweis auf den Roman verdanken wir Boldizsár Vörös.

Diese das Chaos und den Verfall mit einschließende Lebensbejahung mag wohl der Grund dafür gewesen sein, dass der Roman als vitalistische Momentaufnahme auch auf sozialistischer Seite als Inbegriff der konservativen Modernekritik rezipiert⁴⁰ und somit als belletristisch-feuilletonistisches Muster, das sich für die Ringstraße in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte, nur noch bekräftigt werden konnte.

⁴⁰ Vgl. Milldor [Millok, Sándor]: Nagykörúton [Auf dem Großen Ring]. In: Népszava, 11.4.1943, S. 16.

Zeugenschaft und Stadtentwicklung Der Wiederaufbau von Szeged in Kálmán Mikszáths Publizistik

Dem Vorhaben, Kálmán Mikszáth (1847–1910), den neben Mór Jókai erfolgreichsten ungarischen Prosaautor der späten Monarchiezeit als Chronisten der Stadt Szeged und als besonderen Augenzeugen von deren Katastrophe und Wiederaufbau anzuführen, liegt sicher ein gewisser Anachronismus zugrunde. Mikszáth stand in seinen Szegeder Jahren vor seiner eigentlichen Karriere als Journalist und vor allem als Schriftsteller. Er galt noch nicht als diejenige literarische Größe, der die Nachwelt durch Kult huldigte und der die Textphilologie gerecht wurde, indem sie allein seiner Publizistik 35 Bände der kritischen Ausgabe widmete. Diese Zahl belegt an sich schon den hohen Stellenwert des Feuilletons in Mikszáths Leben und Schaffen; dennoch liegt der Auszeichnung des Autors bei vorliegendem Thema eine gewisse Verschränkung der Perspektive mit benanntem Kult, besser gesagt mit dem Interesse für den Schriftsteller (statt nur für die Stadtgeschichte) zugrunde. Der Akzent wird auf die Begegnung eines Intellektuellen und angehenden Erfolgsautors mit Tagesereignissen und einer historischen Situation gelegt, ungeachtet der Tatsache, dass in der zeitgenössischen Presse freilich auch in anderen Organen bzw. auch durch andere Lokalberichterstatter über Szeged korrespondiert wurde.¹

Um die gewählte Perspektive dennoch zu legitimieren, lohnt es sich jedenfalls einige Daten zum Wirken Mikszáths bzw. zum Echo seiner Aktivitäten in seinen Szegeder Jahren hervorzuheben. Von ständigen existenziellen Problemen geplagt nahm Mikszáth als junger Journalist im Sommer 1878 die Einladung von Lukács Eisenstädter (ab 1880 Enyedi), dem Chefredakteur des oppositionellen Tagesblatts *Szegedi Napló* [Szegeder Journal], nach Szeged an und war bis zu seiner Rückkehr nach Budapest Ende 1880 und vor allem während der Monate der Überflutung Eisenstädters / Enyedis wichtigster Mitarbeiter.² Er verfasste unter eigenem Namen und zahlreichen Pseu-

1 Einer von diesen Akteuren ist Zsigmond Kulinyi, Mikszáths Mitarbeiter am *Szegedi Napló*, späterer Verfasser einer umfassenden Geschichte Szegeds (vgl. Anmerkung 12). Der publizistische Gegenpart des *Szegedi Napló* war die regierungskonforme *Szegedi Híradó* [Szegeder Nachrichtenblatt], an dessen Redakteur Sándor Nagy Mikszáth einige Polemiken gerichtet hat (und *vice versa*).

2 Zum Verlauf der Anstellung vgl. Mikszáth Kálmán Összes Művei [Sämtliche Werke Kálmán Mikszáths]. Bd. 55. Cikkek és karcolatok [Feuilletons und Skizzen] 1878. Hg. von József Nacsády. Budapest: Akadémiai 1966, S. 171–183. (Kommentarteil); Mikszáths Publizistik aus der kritischen Ausgabe (Bde. 51–86) wird im Folgenden verkürzt zitiert mit MKÖM Bandzahl (Erscheinungsjahr der Schriften), Seitenzahl. Die Übersetzungen sind, wenn nicht anders markiert, von mir, E. H.

donymen Leitartikel, Feuilletons und lokale Kleinnachrichten und nahm sehr schnell die Maske und die Rhetorik des einheimischen Publizisten an. Nach seiner Rückkehr nach Budapest versorgte er die Zeitung als auswärtiger Mitarbeiter ein knappes Jahr hindurch mit weiteren „Briefen aus der Hauptstadt“ und kam auch im späteren öfter auf Szeged als sein „zweites Heimatland“³ nostalgisch zurück (stammte er sonst aus Oberungarn – das eigentliche Milieu seiner Belletristik). Aber auch über diese – knapp drei Jahre publizistische Aktivität umfassende und fünf Bände Publizistik erbringende – Tätigkeit hinaus lassen sich emblematische Momente bzw. ‚Medienereignisse‘ nennen, die Mikszáths Rolle während dieser folgenreichen Episode der Stadt Szeged hervorkehren.

Als zuständiger Vertreter der Presse war Mikszáth von den Tagen der Krise vor der Katastrophe bis hin zu den ersten Baumaßnahmen ‚vor Ort‘, besuchte die Schauplätze und berichtete regelmäßig über die Ereignisse.⁴ (Dabei erfolgte die ‚Begehung‘ zunächst in Booten und selbst bis Juni 1879 auf Hilfsstegen.) Mikszáth war anwesend bei den Stadtratssitzungen und bei offiziellen Ereignissen, so z. B. beim berühmten Besuch von Franz Joseph I. und bei Besuchen anderweitiger Nobilitäten, zu denen übrigens auch ein Schriftsteller wie Jókai zählen konnte.⁵ Insofern ist das historistische Porträt von Mikszáths Augenzeugenschaft auf Pál Vágós Gemälde *Szeged szebb lesz mint volt* [Szeged wird schöner sein als es je gewesen] (1902) keine reine Fiktion.⁶ Über die Öffentlichkeit der Stadt und die Leserschaft des *Szegedi Napló* hinaus erweckte Mikszáth jedenfalls mit der Broschüre *Szeged pusztulása* (dt. *Der Untergang von Szegedin*) zuerst landes- und kurz darauf europaweite Aufmerksamkeit. Hier berichtete er auf sechzig Seiten (unter dem Pseudonym Kákai Aranyos Nr. 3) über die Geschichte der Theißregulierung und der Schutzdämme um Szeged, lieferte Portraits der zuständigen (und zum Teil für die Missstände mitverantwortlichen) öffentlichen Personen und beschrieb die Ereig-

3 M. K.: A paprikák városa [Die Stadt der Paprikas]. In: MKÖM 59 (Juni-September 1880), S. 84–87, hier S. 84; vgl. Nacsády, József: Mikszáth szegedi évei [Mikszáths Szegeder Jahre] (1878–1880). Budapest: Művelt Nép 1956, S. 7: „welches [nämlich Szeged, E. H.] ich als mein kleineres Heimatland betrachte“.

4 Der letzte Artikel vor der Überflutung am 8. März ist ein Bericht von den Dammarbeiten, die er besichtigt hatte, der erste Beitrag nach der Überflutung erschien am 19. März. MKÖM 56 (Januar-Juni 1879), S. 99–102.

5 Vgl. K. A. No. 3: Jókai Szegeden [Jókai in Szeged]. MKÖM 56 (Januar-Juni 1879), S. 75–77; Anonym: Királyi ajándék [Königliches Geschenk], Ebd., S. 102–103; M-th K-n.: A franciák Szegeden [Die Franzosen in Szeged]. MKÖM 57 (1879), S. 17–23.

6 Auf dem großformatigen und auch konzeptionell groß angelegten Portrait erscheint Mikszáth rechts in den hinteren Reihen (mit Stift und Notizbuch in der Hand), gemäß seiner damaligen Rolle als junger Journalist. Zur Zeit der Entstehung des Bildes wirkte die bescheidene Platzierung des inzwischen kanonischen Autors eher verblüffend. Vgl. Péter, László: Az Árvízkép [Das Portrait der Flusskatastrophe] (1977). In: Ders.: Szegedi örökség [Szegeder Erbschaft]. Budapest: Szépirodalmi 1983, S. 55–69, hier S. 66.



Pál Vágó, Szeged szebb lesz mint volt [Szeged wird schöner sein als es je gewesen], 1902

nisse stellenweise auf literarischem Niveau und mit einigem stilistischem Pathos.⁷ Da die Broschüre kurz darauf auch in deutscher Übersetzung herausgegeben und verbreitet wurde, darf man annehmen, dass sie Auswirkungen auf die bald danach beginnenden europäischen Hilfs- und Sammelaktionen hatte.⁸ Seine die Vorbereitungen des Wiederaufbaus und das Königliche Kommissariat betreffenden Zeitungsbeiträge – vor allem Portraits und karikaturistische Skizzen – hat Mikszáth unter dem Titel *Tisza Lajos és udvara Szegeden. Fény- és árnyképek* [Lajos Tisza und sein Hof in Szeged. Licht- und Schattenbilder] (1880) ebenfalls als selbständige Publikation herausgebracht und damit der landesweiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁹ Im späteren Verlauf verbindet sich mit Mikszáths Namen als Herausgeber auch eine weitere Broschüre, die 1883 zum zweiten Königsbesuch herausgegebene *A feltámadt Szeged. Ünnepi emléklap* [Das

7 Kákay, Aranyos Nr. 3. (Mikszáth, Kálmán): Szeged pusztulása. Szeged: Endrényi Lajos és társa 1879. 64 S.; MKÖM 56 (Januar–Juni 1879), S. 144–183.

8 Der Untergang von Szegedin. Nach eigenem Erlebnisse und authentischen Quellen verfasst von Kákai Aranyos N° 3. (Koloman v. Mikszáth). Szegedin: Commissions-Verlag und Alleindebit für Oesterreich und das Ausland. Von B. Traub & CO. In Szegedin und Wien 1879; vgl. MKÖM Bd. 56, 256 (Kommentarteil); Allerdings folgten auch andere Veröffentlichungen dieser Art, wie z. B.: Anonym: Der Untergang der Stadt Szegedin. Ausführliche Schilderung der großen Ueberschwemmung am 12. März 1879. Von einem Augenzeugen. Wien: Verlag von J. Neidl 1879. 40 S.

9 Mikszáth, Kálmán: Tisza Lajos és udvara Szegeden. Fény- és árnyképek. Szeged: Grimm Gusztáv 1880. 120 S.; zu den Erstfassungen der Beiträge vgl. MKÖM 58 (Januar–Mai 1880), S. 54–90; Interesse mag dabei zunächst die Person des königlichen Kommissars Lajos Tisza als Bruder des Ministerpräsidenten Kálmán Tisza geweckt haben. Darüber hinaus versorgte Mikszáth seine landesweite Leserschaft mit zusätzlichem Szegeder Flair und Marginalien der Verwaltung einer Katastrophe.



A feltámadt Szeged. Ünnepi emléklap. Kiadott: Ő Felsége a király látogatása alkalmával [Das auferstandene Szeged. Gedenkblatt zur Feier. Herausgegeben aus Anlass des Besuchs seiner Majestät des Königs]. 1883. Október 14. Szeged: Endrényi Lajos és Társa 1883

auferstandene Szeged. Gedenkblatt zur Feier], in der auf zwanzig Groß-Quart-Seiten Statistiken, Berichte, persönliche Einträge und Widmungen namhafter Intellektueller sowie Abbildungen der für den Wiederaufbau zuständigen Personen und der Neubauten folgten.¹⁰ Hat sich Mikszáth auf diese Weise schon während seines Aufenthalts als Szegeder Berichtersteller ins Bewusstsein gebracht, so verwundert es nicht (und dann doch wieder), wenn man ihn später unter den Beiträgern des Kronprinzenwerks just als Verfasser des Kapitels über Szeged (statt über Oberungarn) widersieht.¹¹

10 A feltámadt Szeged. Ünnepi emléklap. Kiadott: Ő Felsége a király látogatása alkalmával [Das auferstandene Szeged. Gedenkblatt zur Feier. Herausgegeben aus Anlass des Besuchs seiner Majestät des Königs]. 1883. Október 14. Szeged: Endrényi Lajos és Társa 1883. 20 S.

11 Mikszáth, Koloman: Szegedin. In: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Auf Anregung und unter Mitwirkung [...] des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf [...]. Ungarn. Bd. II. Wien 1891, S. 487-510.

Überblickt man das ‚Szegeder Œuvre‘ und dessen Rezeption, so entdeckt man zum einen den werdenden Prosaautor – erkennbar an seiner sich oft mehr als notwendig in Szene setzenden Erzählerfigur und an der Vorliebe für Menschendarstellungen. (Auch die Novellen der Mikszáth zum eigentlichen Erfolg verhelfenden beiden Sammlungen *A tót atyafiak* (dt. *Die slowakischen Landsleute*) (1881) und *A jó palócok* (dt. *Die guten Paloczen*) (1882) sind in diesen Jahren entstanden.) Zum anderen kann man verfolgen, wie sein Stil das Bild der Stadt Szeged und die Erinnerung an die Krisenjahre bei anderen Autoren auch im späteren prägt.¹²

Im Folgenden soll nun diesem Bild der Stadt, der Wahrnehmung des gefährdeten bzw. des neu entstehenden urbanen Raums, wie sie in Mikszáths Texten artikuliert wird, nachgegangen werden. Dabei bieten sich mehrere Themen an, die in drei Punkten gebündelt und mit Zwischenüberschriften markiert werden.

1. Möglichkeitshorizonte der Stunde Null

1.1 Visionen

Es mag kaum überraschen, wenn Mikszáth den schockierenden Umfang der sich am 11. März 1879 endgültig einstellenden Katastrophe in Bilder der Mythologie und der Bibel umsetzt. Die Theiß hatte die Stadt, wie „der Moloch der Glaubenssage [...] aufgefressen“¹³. Da sich der Großteil der Stadt längerfristig in eine Wasserfläche verwandelt hat, wünscht man sich nach dem Muster ‚Arche Noah‘ ein baldiges, wenngleich hier besonders unverhofftes Auftauchen der „Taufe“ mit „dem grünen Zweig“¹⁴. Die „kalte Meeresstadt“¹⁵ birgt eine Schicksalsgemeinschaft, deren Kollektivität sich nicht lediglich auf die Gegenwart beschränkt. Sie ist in der Nacht der Katastrophe zunächst aus der Begegnung mit der Vergangenheit hervorgegangen. Hat doch die Flut auch die

12 Vgl. Szabó, László: Szeged halála és feltámadása. Az 1879. évi árvíz és a város újjépítésének története [Der Untergang und die Auferstehung von Szeged. Geschichte der Überflutung und des Wiederaufbaus der Stadt]. 3 Bde. Szeged: Délmagyarország 1929; Kulinyi, Zsigmond: Szeged új [sic!] kora. A város újabb története (1879–1899) és leírása [Szegeds neue Epoche. Die neuere Geschichte (1879–1899) und die Beschreibung der Stadt]. Szeged: Szeged szab. kir. város közönsége 1901, besonders S. 7–12.

13 Mikszáth, Kálmán: Szeged, március 5. [Szeged, 5. März]. MKÖM 56 (Januar–Juni 1879), S. 96–98, hier S. 97.

14 Anonym: Szeged, május 1. [Szeged, 1. Mai]. MKÖM 56 (Januar–Juni 1879), S. 121–123, hier S. 121; vgl. Anonym: Az Alföld-Fiumei vasúti töltés környékén [Am Damm der Alföld-Fiumaner-Bahn]. Ebd., S. 66–69, hier S. 66; th.: A mai este (A színházból) [Der heutige Abend (Aus dem Theater)] MKÖM 57 (1879), S. 170–173, hier S. 171; Anonym: Szeged, július 25-én [Szeged, den 25. Juni]. Ebd., S. 200–202, hier S. 201.

15 Anonym: Szeged, május 1., S. 122.

Toten aus ihren Gräbern heraus- und an die Häuser der Lebenden herangeschwemmt. Sie sind gleichsam heimgekehrt, um dem Kollektiv Beistand zu leisten und mehr als nur die Erinnerung ans unmittelbar Untergegangene in Gang zu setzen.¹⁶ Im neuen Kollektiv, ausgesetzt am jenseitigen Theißufer und allen Guts gleichmäßig beraubt, sind die sozialen Differenzen zurückgegangen, so dass der Feuilletonist mehr denn je auf ein „Wir“ der nun flüchtenden Bewohnerschaft der Stadt abheben kann.¹⁷ Und als Teil des Mythos öffnet sich der Raum auch für eine Zukunft, die erst später in konkrete Bauprojekte und deren Diskussion umschlagen sollte. Die Gegenwart ist zunächst durch Visionen gekennzeichnet: „Wenn der Szegediner die silbernen Rücken der Wellen rudern durchmisst“, schreibt Mikszáth am 20. April 1879, „träumt er, während ihm die Gischt von allen Seiten seiner Zille entgegenschlägt, von den schönen Parks und Palästen, die hier, wo jetzt das Wasser herrscht, einst entstehen werden. / Der Gedanke der Neuschöpfung strebt von überall hervor [...]“¹⁸.

Solcher Phantasien über die neue Stadt bedient sich Mikszáth auch später. Die Durchlässigkeit zwischen Zeiten und Räumen bleibt solange vorhanden, bis die neuen Konturen der Stadt nicht wirklich sichtbar werden. Bei nur sehr langsam voranschreitenden Maßnahmen des für den Wiederaufbau der Stadt zuständigen Königlichen Kommissariats kann er die Träume auch noch am 23. Mai 1880 frei, aber auch ironisch weiterführen:

Du siehst vor Dir unter dem Schleier der Nacht die neue, glänzende Stadt sich ausbreiten, die keinen Anfang und kein Ende hat, du siehst ihre schlanken Paläste, die leuchtenden Kirchen, die herrlichen Schaufenster.

Stolz erhebst du das Haupt: Dein Herz füllt sich mit ungarischem Ehrgeiz [...], als auf einmal ein spöttisches Lachen vor dir erschallt und dich auf die Erde zurückreißt.

Was ist es? Vielleicht nur ein Traum, Phantasie?¹⁹

Die Projektionsspiele füllen sich in den nächsten Jahren jedenfalls mit stadtplanerischen und städtebaulichen Inhalten und lassen sich bei der Untersuchung von Mikszáths Reflexionen über die entstehende Stadt wiederaufnehmen.²⁰

16 Vgl. Anonym: Az alcsúti herceg [Der Herzog von Alcsút]. MKÖM 56 (Januar-Juni 1879), S. 125-127, hier S. 125.

17 Denn „alle sind Verlusttragende der Überflutung“. K. A. No. 3.: Isten neki – mégegyszer a Borcsa [Mit Gottes Gnaden – nochmal über die Borcsa]. MKÖM 56 (Januar-Juni 1879), S. 63-66, hier S. 63.

18 Ebd., S. 64.

19 Anonym: Az éj Szegeden [Die Nacht in Szeged]. MKÖM 58 (Januar-Mai 1880), S. 47-53, hier S. 50.

20 Vgl. Mikszáths Kommentare zu den ersten Plänen: Anonym: A terv [Der Plan]. MKÖM 57 (1879), S. 154-156.

1.2 Konstellationen des Sozialen

Bei allem prophetischen Blick in die Zukunft hält Mikszáth auch Konkreteres über die Ereignisse und die Situation der Stadtbewohner fest. Er beobachtet unter anderem, wie sich die Bevölkerung den neuen Umständen anpasst. Im Ausnahmezustand bilden sich besondere Konstellationen des Sozialen. Das Leben auf dem Wasser bringt verblüffende Notlösungen hervor: In Szeged habe „Gott die Sache der Hausdächer dermaßen befördert“, schreibt Mikszáth, „dass er die Häuser unter ihnen herausstoßend sie selbst in Erdgeschosse (besser gesagt in Zimmer auf Wasserhöhe) umgewandelt hat; das Dach hat sich bar aller Mauer auf das Wasser gesetzt, und schaute mit deutschem Phlegma, was mit ihm geschehen würde“²¹. Auf einem solchen Dach entdeckt nun Mikszáth eine „Wassertscharda“, und würdigt den Erfindungsgeist des Besitzers Herrn Csikos, der sein Dach mit Planken umgab, auf diesen Tische aufstellte und sein Lokal eröffnete. Besonders die um diese Zeit ebenfalls Mikszáth zugeschriebenen *Újdonságok* [Miszellen] des *Szegedi Napló* erfassen solche oft anekdotischen Details. Am 21. März 1879 berichtet Mikszáth z. B. über die Notbaracken, die auf den wenigen trockenen Flächen errichtet wurden, und beschreibt das „Leben im Sumpf“, das Schalten und Walten einer zehnbis zwölfköpfigen Familie auf der Ruineninsel ihres Hauses: „Die Frau besorgt in aller Ruhe die Wäsche, die Männer bergen aus dem Gemäuer des Hauses, was sie nur können, und die Mutter warnt ihre Kinder, damit sie nicht ins Wasser fallen. Ein Genrebild, des Pinsels Munkácsys würdig.“²²

1.3 Der politische Ausnahmezustand

Eine ganz andere Dimension des Ausnahmezustands eröffnet sich für den um das Wohl der Stadt besorgten Journalisten im Hinblick auf die Szeged betreffenden politischen Entscheidungen. Nach den Fehlgriffen der Beamten, die in der eh schwierigen geopolitischen Situation der Stadt die Katastrophe mitverursacht haben,²³ war man doppelt befremdet von dem Beschluss der Tisza-Regierung, das Katastrophenmanagement und das Projekt des Wiederaufbaus einem königlichen Kommissariat zu übertragen,²⁴ dessen Leiter bzw. dessen Mitglieder mehrheitlich der regierungstreuen Budapester politischen Elite statt der stadt- und sachkundigen Szegeder Verwaltung angehörten. Als noch pro-

21 Anonym: Az Alföld-Fiumei vasúti töltés környékén [Am Damm der Alföld-Fiumaner-Bahn], S. 68.

22 Anonym: 63. sz., március 21. [Nr. 63, 21. März]. MKÖM 56 (Januar–Juni 1879), S. 344.

23 Vgl. ebd., S. 249–254 (Kommentarteil).

24 Gesetzartikel 1879/XX. v. 25. Mai 1879. MKÖM 56 (Januar–Juni 1879), S. 257 (Kommentarteil); Gaál, Endre (Hg.): Szeged története [Geschichte Szegeds]. Bd. 3/1. Szeged: Somogyi Könyvtár 1991(= Szeged története. Bd. 1–5, 1983–2010, Hg. von Gyula Kristó), S. 162–164.



Oberstadt, Dugonics-Straße. Soldaten bei den Rettungsarbeiten 1879

blematischer erschien die Machtverteilung: Die Zuständigkeit der Stadt wurde zugunsten des königlichen Kommissars aufgehoben, dem gegenüber auch der Rat des Kommissariats²⁵ nur Beratungsrecht besaß.²⁶ Kein Wunder, wenn Mikszáth, der zu Beginn gegen das Kommissariat und speziell gegen Lajos Tisza als Kommissar Vorbehalte hatte und auch viel Kritik zu üben sich berechtigt sah, auch hier das Außergewöhnliche der Situation hervorhob. Im Feuilleton *Szegedország* [Szegedland] imaginiert er die Verwunderung eines Besuchers aus dem nachbarlichen (und d. h. aus einem ‚normalen‘) Komitat darüber, dass „das Wasser aus Szeged ein besonderes Land gemacht hat“²⁷. Die Kritik richtet sich hier gegen die wunderbare „Verfassung“, die aus dem Haus Zsótér – einem der wenigen erhalten gebliebenen großbürgerlichen Bauten der alten Stadt,

25 Die Regierung delegierte in den Rat des Kommissariats sechs Parlamentsabgeordnete, einen Kleriker, einen Großgrundbesitzer und einen Oberstuhlrichter; Szeged delegierte den Bürgermeister und zwei Munizipalräte. Die Arbeit des Kommissariats (Planung und Verwaltung der Rekonstruktionsarbeiten) versahen aus Budapest abgesandte Ministerialbeamte und Ingenieure. Gaál: *Szeged története*. Bd. 3/1, S. 164.

26 Hinzukommt, dass die Munizipalkommission bereits nach den Tagen der Katastrophe Rekonstruktionspläne erarbeitete, die in den späteren, durch Lajos Lechner erarbeiteten Plan des Kommissariats nur zum Teil übernommen wurden. Gaál: *Szeged története*. Bd. 3/1, S. 155–162.

27 K. A. No. 3.: *Szegedország* [Szegedland]. MKÖM 56 (Januar–Juni 1879), S. 77–80, hier S. 77.

in dem das Kommissariat untergebracht wurde – eine Art herrschaftlichen „Hof“²⁸ gemacht hat, der – wie zu Zeiten des siebenbürgischen Fürsten Mihály Apafi I. – ein eigenes Leben führt, vor der Stadt selbst verschlossen bleibt und unbekümmert aller Sorgen sein Wesen treibt. „Ein kleiner Staat, ein Status in Statu ist aus Szeged geworden“, heißt es wiederum in dem *Töprengések* [Grübeleien] überschriebenen Feuilleton vom 5. August 1879, „der Apparat des Kommissariats, die Beamten sind Legion. Und diese Herrschaften arbeiten ununterbrochen. Sie arbeiten viel. Nur weiß man eben nicht, was sie tun“²⁹. Aber auch in sachlicheren Analysen als den zitierten wird nachgewiesen, dass die Situation in Szeged seit der Überschwemmung durch das sonderbare Nebeneinander der „absoluten Macht und der konstitutionellen Form“³⁰ gekennzeichnet ist.

Auf kritische Artikel dieser Art folgen bis über ein Jahr nach der Katastrophe etliche andere, in denen der Ausschluss der Öffentlichkeit und das Ausbleiben durchschlagender Maßnahmen gescholten wird. Mikszáths Ton mildert sich erst in der bereits genannten Sammlung *Tisza Lajos és udvara Szegeden* [Lajos Tisza und sein Hof in Szeged], deren Kapitel im Hinblick auf die politische Ausrichtung bereits geschlichtete Überarbeitungen der Originalbeiträge darstellen – mit einem stellenweise verwirrenden Wechsel von Lob und Tadel (der auch der eiligen Redaktion der Texte zugeschrieben wurde).³¹ Der Wandel in Mikszáths Meinung mündet in den Folgejahren in offenes Lob der Wirksamkeit von Lajos Tisza und der Institution des mit besonderen Lizenzen ausgestatteten königlichen Kommissariats. Tisza, der „wie ein Ludwig XIV. sagen d[urfte]: Szeged bin ich“³², erscheint in Mikszáths späterem Rückblick als siegreicher Heerführer, der allen Schwierigkeiten und allen Zweifeln zum Trotz seine Pläne durchzusetzen verstand. „Dieser Mensch“, schreibt er 1882, „hat alles im voraus gesehen, in seinem Kopf musste diese Großstadt Strich für Strich im voraus fertig sein, weil sie anders zu keinem so harmonischen Ganzen hätte werden können.“³³ Tisza wird zur Galionsfigur der Stadtrekonstruktion, in dieser Eigenschaft just in jener Sonderstellung monumentalisiert, deren rechtliche Grundlagen und Chancen zwei Jahre zuvor gerade Mikszáth heftig kritisiert hatte. Denn die neuen Konturen der Stadt bestätigen die Visionen, an

28 Ebd.

29 Mikszáth, Kálmán: *Töprengések* [Grübeleien]. MKÖM 57 (1879), S. 83–87, hier S. 84.

30 Anonym: Szeged, április 26-án [Szeged, den 26. April]. MKÖM 58 (Januar–Mai 1880), S. 265–267, hier S. 265. (Mikszáths Autorschaft ist bei diesem Artikel nicht geklärt.)

31 Anonym: *Tisza Lajos és udvara Szegeden* [Lajos Tisza und sein Hof in Szeged]. MKÖM 60 (1880–1881), S. 5–95, hier S. 5–7, S. 47–63; Vgl. hierzu Nacsády: Mikszáth szegedi évei, S. 84–86; MKÖM 60 (1880–1881), S. 218 (Kommentarteil).

32 Anonym: A hét története [II] [Geschichte der Woche (II)]. MKÖM 59 (Juni–Dezember 1880), S. 64–67, hier S. 67.

33 Scarron: A hajléktalan város [Die obdachlose Stadt]. MKÖM 63 (Januar–Mai 1882), S. 108–113, hier S. 109; vgl. auch Scarron: Szeged fejlődése [Die Entwicklung von Szeged]. Ebd., S. 38–42, hier S. 39.

deren Artikulation auch Mikszáth beteiligt war. (Diese Meinungsänderung mag auch durch den politischen Kurswechsel des Autors befördert worden sein.³⁴)

2. Verwirklichung vs. Entwicklung. Mikszáths städtebauliche Überlegungen

Das späte Lob und der Anblick der neuen Stadt setzen nicht alles außer Kraft, was Mikszáth während seines Aufenthalts in Szeged an städtebaulichen Rahmenbedingungen und Konsequenzen der Rekonstruktion besprochen hat. Hier lassen sich wieder verschiedene Gesichtspunkte festhalten.

2.1 Die „erzwungene Stadt“

In Mikszáths Publizistik der Krise überwiegt zu Beginn der gesellschaftliche Aspekt und bleibt bis zum Schluss eines der wichtigsten Motive der Betrachtungen. Mikszáths soziales Engagement fängt mit dem Anblick der „obdachlosen Stadt“³⁵ und der über den Winter 1879/1880 dauernden Sorge um die Existenz der Stadtbewohner an. Die Unzufriedenheit über die „handgreifliche“³⁶ Verspätung von Maßnahmen paart sich dabei mit einem Argument, das schnell zum Bild wird: Der Journalist hat die Vision, dass die aus der Stadt Geflüchteten bei fortschreitender Zeit nicht wiederkehren, dass an die Stelle der „obdachlosen Stadt“, worunter noch eine Menge Bewohner zu verstehen war, die „entvölkerte Stadt“ tritt – Bauten ohne Menschen.³⁷ Und zur Befürchtung, dass sich die Bevölkerung Szegeds zerstreut, gesellt sich bald der Verdacht, dass sich die neu entstehende Stadt auch gar nicht dazu eignen wird, das alte Szeged mit dessen Sozialstruktur wiederherzustellen: Es wird eine Stadt aus Szeged, schreibt Mikszáth im Leitartikel *Szeged, – de nem a szegediek* [Szeged – doch nicht die Szegediner] vom 7. April 1880,

34 Bereits im Oktober 1880 sieht sich Mikszáth veranlasst, dem politischen Kalkül der Szegeder Bürgerschaft nachzugeben und die Schärfe seiner Regierungskritik zurückzufahren. (Vgl. Nacsády: Mikszáth szegedi évei, S. 75.) Mit den bald nach seiner Rückkehr nach Budapest begonnenen Parlaments-Croquis ändert sich sein Bild der Politik, bis er dann 1887 selbst Abgeordneter der Regierungspartei wird.

35 Kákay, Aranyos Nr. 3: Szeged pusztulása, S. 180; Ders.: Der Untergang von Szegedin, S. 65.

36 Anonym: Szeged, február 18. [Szeged, 18. Februar]. MKÖM 58 (Januar-Mai 1880), S. 260–262, hier S. 261. (Mikszáths Autorschaft ist bei diesem Artikel nicht geklärt.)

37 Vgl. Mikszáth, Kálmán: Töprengések, S. 86; ausführlich in der Parabel „Märchen [Mese]“ v. 6. November 1879, die von einer namenlosen ägyptischen Stadt alter Zeiten handelt und mit unverkennbaren Parallelen zu Szeged schließlich damit endet, dass sich die Bewohner der überfluteten Nilstadt „in den verschiedenen Provinzen des glücklichen Ägyptens“ zerstreuen. petit [sic!]: Mese [Märchen]. MKÖM 57 (1879), S. 44–47, hier S. 47.

mit glanzvollem Kai, stehender Brücke, imposanten Palästen, parkumgebenen Promenaden und lange hinziehenden Häuserzeilen... eine riesige weiße Zahnreihe im Kessel der Tiefebene.

Es werden aber Zähne sein, die nichts zu kauen haben. In der Feenstadt des Flachlands wird die Armut hausen, weil man nur die Mauern wiederhergestellt hat – um die Menschen hat sich aber niemand gekümmert. Und doch ist die Stadt für die Menschen und nicht die Menschen für die Stadt.³⁸

Diese Überlegungen stehen mit Bedenken bezüglich der in diesen Tagen verhandelten, staatlichen Kreditkonstruktion bzw. mit den der Stadt zufallenden Rekonstruktionsaufgaben im Zusammenhang. (Den Kreditauftrag hat das der Regierung nahestehende Rotschild-Konsortium zu für sich selbst günstigeren Bedingungen erhalten. Der der Stadt gewährleistete Kredit wurde zum Bau der Radial- und Ringstraßen bzw. der Kasernen, d. h. zur teilweisen Übernahme staatlicher Ressorts bestimmt.³⁹) Mikszáths Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf die privaten Kreditnehmer, die ihre eigenen Häuser zu errichten haben. Er spekuliert in mehreren Artikeln über das Problem, dass zu viele Bauprojekte die spätere Nachfrage überbieten und das städtische Bürgertum mit Verschuldung strafen würden. „Kann eine Stadt von Verschuldeten glänzen? Sie kann es. Ob sie aber auch glücklich werden kann?“⁴⁰ – fragt Mikszáth. Die Gefahren einer „erzwungene[n] Stadt“⁴¹ werden den hochfahrenden Plänen des königlichen Kommissars zugeschrieben. Als deren Konsequenz würde die Stadt, die sich übernommen hat, durch „eine neue Katastrophe“⁴², nämlich eine wirtschaftliche, heimgesucht:

Lajos Tisza lässt seine Hoffnungen bis zum Fixpunkt steigen, wo Szeged bereits über *hunderttausend* Bewohner verfügt. [...] Nicht ohne Grund, denn es ist unstreitig, dass eine Stadt nur dann selbständig wird, wenn ihre Einwohnerschaft die Hunderttausend übersteigt. [...] Wenn wir jedoch die andere Seite der Münze nehmen, müssen wir einsehen, dass die Forcierung des Baus Stagnation und Krach auslösen wird [...]. Es ist möglich, dass die Verarmung einst die Blüte einer großen Handelsstadt einleitet; die verarmten Elemente werden aber die gegenwärtigen Bewohner von Szegedin sein.⁴³

2.2 Die „Erschaffung der Stadt“

Das Gegenstück zu den wirtschaftlich-soziologischen Überlegungen bilden Mikszáths stadttopographische Versuche und Bilder zur Charakterisierung der neuen Stadtstruktur.

38 Mikszáth, Kálmán: Szeged, – de nem a szegediek [Szeged – doch nicht die Szegediner]. MKÖM 58 (Januar–Mai 1880), S. 137–141, hier S. 138.

39 Ebd., S. 272–279. (Kommentarteil)

40 Anonym: Szeged dec. 7. [Szeged, 7. Dez.]. MKÖM 59 (Juni–Dezember 1880), S. 173–176, hier S. 174.

41 Mikszáth: Szeged, – de nem a szegediek, S. 139.

42 Ebd.

43 Ebd.; vgl. auch Anonym: A biztosi tanács feloszlatása [Die Auflösung des Rats des Kommissariats] MKÖM 59 (Juni–Dezember 1880), S. 132–135, hier S. 134.



Klauzál-Platz, 1896

Das Projekt der „Erschaffung der Stadt“⁴⁴ beschwört ständig die Spannung zwischen Wunschraum und Verwirklichung herauf. Selbst Mikszáth wünscht anfangs, Szegeds „tabula rasa“⁴⁵ mit einem groß angelegten Plan für eine großstädtische Zukunft zu überziehen und zeigt sich zufrieden mit Lajos Lechners „genialem“⁴⁶ Entwurf:

Die zickzackförmige Stadt wird vor den Augen des Laien, gleich einem eigenartigen Zauberwerk, regelmäßig; sie entledigt sich ihrer Falten, die herausragenden Rippen ebnen sich ein, die Straßen laufen kurvenlos auf die Ringstraßen zu. All das ist so natürlich, dass man unwillkürlich ausruft: Na, das hätte ich genauso gemacht. Denn es war so leicht!⁴⁷

Diesen Eindruck einer nun übersehbaren Stadt vermittelt auch Mikszáths Beitrag zum Kronprinzenwerk. Die Stadt „ist nach dem Ringstraßensystem angelegt“, schreibt er hier:

Drei Ringe sind in einander gefügt. Der erste ist der Ring der Paläste; [...] Der zweite Ring schließt die kleineren Häuser ein, aber auch diese sind schmuck, Stockwerke hoch, die Schulen und öffentlichen Gebäude vollends palastartig. An den Radialstraßen gibt es auch schon ebenerdige Häuser,

44 Anonym: Szeged, július 3-án [Szeged, den 3. Juli]. MKÖM 57 (1879), S. 62–63, hier S. 63.

45 Anonym: Szeged, július 16-án [Szeged, den 16. Juli]. Ebd. S. 65–67, hier S. 67.

46 Anonym: A terv, S. 156.

47 Ebd.

doch mußten sie mit Vorgärtchen versehen werden. [...] Den dritten Ring bilden die gewaltigen Schutzwerke von Szegedin, die Deiche und Ringdämme. Diese Molochs! Wie viel Geld haben sie schon verschlungen und wie viel werden sie noch verschlingen! Aber auch nach einer anderen Seite ist das Menschenmögliche geschehen gegen jedes Vorkommniß.⁴⁸

Interessant ist hier die Integrierung des Schutzsystems in das Stadtbild. Die Katastrophe bleibt Szeged visuell und infrastrukturell eingeschrieben (der „Moloch“ der Überflutung hat sich um die Stadt herum niedergelassen und sich ihrem Schutz verpflichtet). Anderweitige Versuche Mikszáths, das Konzept der Stadt zu vermitteln, verlegen die Dissonanzen weiter in die Stadt hinein:

Ich beginn in den letzten Tagen das gesamte Gebiet, auf dem das neue Szeged errichtet wird. Es ist etwas zu groß und es wird schwerfallen, alles städtisch zu erhalten. Doch ist die Stadt durch den äußeren Ring geschickt abgetrennt vom eigentlichen Dorf. Unser liebes Szeged wird zu einem Schmuck, den man in einen ordinären Holzkasten verschlossen hat,⁴⁹

schreibt er am 27. April 1882. Am 28. Oktober 1883 fällt diese der Stadt gegenüber kritischere Bestandsaufnahme noch detaillierter (freilich auch amüsanter) aus:

Szeged ist einer Kokosnuss ähnlich, zuerst kommt die zottige Hülle, diese sind allerlei, diesseits des großen Rings liegende kleine Häuser. Dann kommt die Schale, die bereits städtischen Bauten diesseits des kleinen Rings. Endlich kommt das Feinste, die Paläste innerhalb des kleinen Rings [...]. Mit anderen Worten, die prächtige Stadt ist in Szeged rumherum bedeckt zunächst durch eine Kleinstadt und dann durch ein Dorf.⁵⁰

Mikszáth hat ein gutes Auge für derlei Differenzen und verortet sie historisch, indem er auch die einzelnen Stadtteile historisch-demographisch charakterisiert: Zwischen Innenstadt, Unterer Stadt [Alsóváros] und Oberer Stadt [Felsőváros] hätte es immer schon eine Differenz nach Berufen und Herkunft gegeben, die sich in der neuen Stadtstruktur fort schreibt.⁵¹ Im Vergleich des alten Szeged mit dem neuen wird an den plebejisch-demokratischen Charakter des ursprünglichen Stadtkollektivs erinnert und die Schwierigkeit erwogen, dass die historische Gemeinschaft der für sie äußerlichen baulichen Neustrukturierung der Stadt Folge leistet. „Zu den Bewohnern Szegedins passen diese [die kleinen bäuerlichen Musterhäuser des Rekonstruktionsprojekts, E. H.] besser als die Glasspiegel-Paläste“, schreibt er.

Denn freilich ist es häufig der Fall, dass im ersten Stock eines solchen Palastes Menschen im Bauermantel [szürös, mändlis emberek] wohnen, die den Glasspiegel mit dem alten Rock von ‚Mutter‘

48 Mikszáth, Koloman: Szegedin, S. 508–509.

49 Scarron: A hajléktalan város, S. 110

50 Mikszáth, Kálmán: Szegedi képek [II] [Szegeder Bilder (II)]. MKÖM 67 (1882–1883), S. 133–137, hier S. 134.

51 Petrus: Az olaszok [Die Italiener]. MKÖM 59 (Juni–Dezember 1880), S. 32–35, hier S. 33.

[anyjuk] gegen das grelle Sonnenlicht wie gut auch immer als Vorhang bedecken, und wenn das ‚Herrenglas‘ zerbricht, es durch Zeitungspapier ersetzen.⁵²

In dieser Perspektive ist und bleibt Szeged provinziell und so kann es in der Zukunft passieren, so Mikszáth, dass während „der Fremde sich massenweise herandrängt, der gute Szegediner Einheimische in seine Heimat schaut und sie zu Hause nicht mehr finden wird“⁵³.

2.3 „Die zweite Stadt“

Zum anderen begrüßt Mikszáth die Ereignisse als Modernisierungsschub und setzt der Stadt die Aufgabe, den neuen „Rahmen [...] auszufüllen“⁵⁴. „Das gegenwärtige Szeged ist so gebaut“, schreibt er, „dass es eigentlich nur das Gerüst des künftigen Szeged ist. Für die spätere Entwicklung ist mehr Raum als nötig gelassen“⁵⁵. Allerdings müsse Szeged zum hierzu nötigen Aufschwung „seine Originalität ablegen“⁵⁶. In diesem Kontext tauchen zahlreiche Stadtvergleiche und das Argument des ‚europäischen‘ Maßstabs mit auf. Wenn Budapest, so Mikszáth, die einzige Stadt Ungarns und „alles was darüber hinaus liegt – ein Dorf“ ist, soll nun Szeged zur „zweite[n] Stadt des Landes“⁵⁷ werden. Im Dienst dieser freilich mit einiger Skepsis formulierten Idee stehen die wiederholten Be-
teuerungen der Ebenbürtigkeit des neuen Stadtbildes mit dem der Hauptstadt – geschrieben übrigens mehr für die Budapester als für die Szegeder Leserschaft.⁵⁸ Darüber hinaus zeichnen sich im neuen Szeged auch „die Umrisse einer echten europäischen Stadt“⁵⁹ ab, und sie tun das auch insofern, als der binnen weniger Jahre erfolgende radikale Wandel des Stadtbildes mit zur neuen europäischen bzw. k. u. k.-monarchischen Wahrnehmung des Urbanen gehört: „Wie Pilze schießen die Gebäude“, schreibt Mikszáth, „eins schöner als das andere, aus dem Boden; der Offizierspavillon, die Honvéd-Kaserne, die Paläste

52 Mikszáth: Szegedi képek [II], S. 134.

53 Anonym: A hét története [II] [Geschichte der Woche (II)]. MKÖM 59 (Juni-Dezember 1880), S. 64–67, hier S. 65.

54 Scarron: Szegedi képek [I] [Szegeder Bilder (I)]. MKÖM 64 (Juni-November 1882), S. 155–167, hier S. 160. Vgl. Scarron: Szeged városáról [Über die Stadt Szeged]. MKÖM 72 (Januar-Juni 1886), S. 68–71, hier S. 69.

55 Mikszáth: Szegedi képek [II], S. 133–134.

56 M-th K-n: Opera Szegeden [Oper in Szeged]. MKÖM 60 (1880–1881), S. 114–116, hier S. 114.

57 Ebd.

58 Szegeds neuer Kai „gibt hinsichtlich seiner Schmuckhaftigkeit in nichts dem Budapester Kai nach“. Scarron: A hajléktalan város, S. 110; Das Panorama der Stadt „wetteifert aus dem Volksgarten gesehen mit jeglichem schönsten Detail [sic!] von Budapest“. Mikszáth: Szegedi képek [II], S. 134.

59 Scarron: Szeged fejlődése, S. 40; vgl. noch Ders.: A hajléktalan város, S. 110.

der Privaten erheben sich wie Schlag auf Schlag.⁶⁰ Mikszáth häuft die Vergleiche,⁶¹ stellt Parallelen, z. B. mit der Sozialgeschichte von Graz auf und kommt mehrmals auf Paris (statt auf Wien!) zu sprechen.⁶² „Das Paris Napoleons III. [...] ist nicht ganz gut vergrößert worden“⁶³, schreibt er, der Herrscher hätte nicht darauf geachtet, seine Stadt auch glücklich zu machen. Lajos Tisza hätte hingegen auch dessen gedacht. Bei einem nächtlichen Spaziergang verspürt Mikszáth im Angesicht der dunklen Mauermassen beinahe die Lust auszurufen: „Das ist doch Paris!“ Zum Glück lässt sich bald in einem der Innenhöfe das Krähen eines Hahns vernehmen, das der Vision ein Ende setzt. „Paläste und Hähne. Wie kommt das denn zusammen? Worüber disputieren *die* um diese Zeit?“⁶⁴, kommentiert der Berichterstatter den Vorfall, um im nächsten Absatz wieder (ironische) Gründe für seinen Paris-Vergleich zu suchen. „Vielleicht sind wir doch in Paris...“⁶⁵

3. Blicke aus der Distanz

3.1 Fremde

Mag das programmatisch-propagandistische Stadtbild noch so ehrlich gemeint sein, so ist und bleibt die Relativierung – der Witz, die Ironie und der kritische Ton –,⁶⁶ wie der soeben zitierte Fall bestätigt, ständiger Begleiter der Szeged-Beiträge Mikszáths. Von ihm können die Geschichtsschreiber der Stadt sicher nicht behaupten, dass er jemals seine Meinung verhehlt hätte. Dies trifft auf die in Szeged und in Budapest entstandenen Artikel gleichermaßen zu. Dennoch lassen sie sich in Sujet und Perspektive voneinander

60 Scarron: Szeged fejlődése, S. 40.

61 Auch die halbfertige Baulandschaft hat ihre Vergleichsbilder: Szeged sieht jetzt [...] wie Neu Seeland, oder wie eine schnell entstehende amerikanische Kolonie aus“ (Anonym: Szeged dec. 7., S. 174); „als wären wir in Amerika, verlaufen Schienen auf den Straßen“ (Scarron: Szegedi képek [I], S. 156).

62 „Szeged wird ein regelrechtes Graz“. Anonym: A hét története [II], S. 65; „[D]ie billigen Wohnungen bringen bald zahlreiche pensionierte Beamte nach Szeged, wie bisher nach Graz.“ Scarron: A hajléktalan város, S. 111; „Selbst in München könnte ich mir nicht so viel Sehenswürdiges vorstellen, als hier [in Szeged, E. H.] auf mich wartet.“ Mikszáth, Kálmán: A szegediek Pesten [Die Szegediner in Pest]. MKÖM 60 (1880–1881), S. 186–188, hier S. 186; „Visionen [...] über ein wunderschönes Paris“. Anonym: Tisza Lajos és udvara Szegeden, S. 50.

63 Scarron: A hajléktalan város, S. 110.

64 Scarron: Szegedi képek [I], S. 156.

65 Ebd., S. 157.

66 Bezüglich der politischen Publizistik Mikszáths vgl. Hajdu, Péter: A Mikszáth-kispróza rejtelmek [Geheimnisse von Mikszáths Kleinprosa]. Budapest. Argumentum 2010, S. 73–92; T. Szabó, Levente: Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoeitikájában [Mikszáth, der zweifelnde Modernist. Historische und gesellschaftliche Repräsentationen in Kálmán Mikszáths Prosapoeitik]. Budapest: L'Harmattan / Magyar Irodalomtörténeti Társaság 2007, S. 60–71.

unterscheiden, so dass man letztendlich einen – noch so simulierten – Blick des ‚Eingeborenen‘ bzw. des Außenseiters ausmachen kann. Gleichzeitig lassen sich beide Perspektiven mit dem Bild der Stadt vor und nach dem Wiederaufbau zusammenbringen. Das hat unter anderem auch den einfachen biographischen Grund, dass Mikszáth das Szegeder Wir-Bewusstsein früher aufgegeben hat, als die Stadt komplett wiedererrichtet und als Ganzes einsehbar wurde. Mikszáth war als Szegeder Journalist vor allem mit sozialen und gemeindepolitischen Problemen teilweise sehr lokaler Natur beschäftigt und besprach das Schicksal einer Stadt, deren Konturen sich erst einmal nur auf Rekonstruktionsplänen und in Budgetdiskussionen abzeichneten. Das neue Szeged wird hingegen bereits von Budapest aus und nur zum Teil aus der Perspektive des Szegeder Publikums wahrgenommen. Die Budapester Berichte handeln von Besuchen, die den raschen Wandel festhalten. Mikszáth schreibt über die Stadt zum einen für das hauptstädtische und als solches ‚fremde‘ Publikum und begegnet der Stadt zum anderen selbst als Fremder, der einen Gesamteindruck, und sei es mit Hilfe touristischer Klischees, festhalten will. Das Ergebnis sind erzählte Spaziergänge und panoramatische Blicke auf den für den Leser und den Berichterstatter gleichermaßen neuen Schauplatz. Wer in der Stadt „Umschau hält, und sei es in geringen zeitlichen Abständen, ist erstaunt über den Fortschritt“⁶⁷, beginnt einer dieser Rundblicke. Das Feuilleton *Kirándulás Szegedre* [Ein Ausflug nach Szeged] beteuert die Schwierigkeit, das „eigenartige Bild“⁶⁸ der riesigen Baustelle mit ihren dreißigtausend Arbeitern wiederzugeben. „Es grenzt an ein wahres Wunder, was dort geschieht“, schreibt Mikszáth ein andermal, „[e]s ist fast unmöglich, selbst ein nur annäherndes Bild vom Ganzen zu geben. Stellen wir uns dennoch auf einen Punkt hin und blicken wir herum. Kommen Sie mit mir zum Beispiel hier in die Mitte des Marktes.“⁶⁹ In Beiträgen dieser Art ist Mikszáth statt eines Eingeborenen nur noch Augenzeuge und Kenner, der gern seine realen und fiktiven Gäste begleitet. Sein panoramatischer Blick ist nicht nur dem Gegenstand, den entstehenden Neubauten und sichtbar werdenden Straßenstrukturen geschuldet. Auch signalisiert er die gewandelte Position des Betrachters, der zum Überblick auf einige Distanz gegangen ist. Und diese Distanz zeichnet sich auch durch die Gewinnung des mentalen Abstands zur Stadt und dessen Themen aus. (Was nicht bedeutet, dass Mikszáth sein Vorhaben vergisst, als ‚Gesandter‘ der neuen städtischen Kultur von Szeged zu agieren. Nur wird dessen Profil touristisch versetzt und dessen Textur in den Dienst der Bildbeilagen gestellt.⁷⁰)

67 Scarron: Szeged fejlődése, S. 40.

68 Scarron: *Kirándulás Szegedre* [Ein Ausflug nach Szeged]. MKÖM 63 (Januar–Mai 1882), S. 144–148, hier S. 145.

69 Scarron: Szegedi képek [I], S. 158.

70 Vgl. das schöne metaphorische Spiel mit den ‚Schattenseiten‘ ebd., S. 157; Scarrons *Szegedi képek* [III], erschienen in der *Vasárnapi Újság* [Sonntagszeitung] v. 28. Oktober 1883, folgt hingegen konkret dem Bildmaterial.

3.2 Nostalgie

Bei dieser biographischen und schriftstellerischen Distanznahme bleibt für Szeged eigentlich nur das übrig, was in der späteren Beziehung Mikszáths zur Stadt besonders charakteristisch werden sollte: die Nostalgie der Wahlheimat.⁷¹ Allerdings fängt auch die Bekundung emotionaler Bindung mit einem Rollenspiel an: Es gibt Beiträge und Stellen, in denen sich Mikszáth der Perspektive des nun symbolisch – vielleicht aber auch konkret – heimatlos gewordenen Szegediners bedient: „Die in alle Richtungen sich fieberhaft eröffnende Beschäftigung verleiht der Stadt eine eigenartige, selbst für die Eingeborenen augenfällige Merkwürdigkeit“, schreibt er; „Tag für Tag ändert sich das Gesicht der Stadt, und wenn sich jemand eine Woche nicht in seiner Straße umgesehen hat, erkennt er sie am achten Tage nicht mehr wieder, so sehr hat sie sich verändert.“⁷² „Auf diesen Straßen bin ich nie gegangen, unbekannte Häuser ragen mir fremd mit ihren gebieterischen Frontseiten entgegen“⁷³, schreibt er wiederum nach einem Besuch in Szeged am 9. Oktober 1881 und fährt fort: „Meine glanzvollsten Federn sind ausgefallen. Ich kam nach Szegedin und finde Szegedin nicht mehr in Szegedin.“⁷⁴ Die stilistisch verblüffende Häufung des Stadtnamens erscheint als eine Art Wortmagie, als Ersatz für den Verlust. Nicht ohne Grund ist dieser Beitrag für das Szegeder statt für das Budapester Publikum geschrieben.

Berichte dieser Art sind Zeugnisse einer augenzwinkernden – bewusst versprachlichten – Solidarität mit Szeged und den Szegednern, deren belletristische Entsprechung eigentlich in der narrativen Stimme der um diese Zeit entstehenden Hochländer-Novellen wiederkehrt.⁷⁵ Dass damit ein literarisches Mittel gefunden ist, das auf anderweitige Gegenden und auf eine andere Gattung übertragbar ist, gehört weniger zur Szegeder Episode als zur Geschichte des Schriftstellers Mikszáth. Es straft jede übertriebene Szegeder Mikszáth-Nostalgie Lüge,⁷⁶ relativiert aber auch die Oberländer-Nostalgie – einen viel bedeutsameren Topos der Mikszáth-Forschung als die Szeged-Episode je werden konnte. Die Tatsache, dass Mikszáth seine Heimat (Oberungarn) in seiner Wahlheimat (Szeged) als literarisches Sujet entdeckt hat, vermindert die Bedeutung seiner sonst als typisch erachteten Chronotopoi generell und führt die Aufmerksamkeit auf seine Fi-

71 Vgl. das Mikszáth-Jubiläum und den Besuch des Autors in Szeged am 9. Juni 1910. Nacsády: Mikszáth szegedi évei, S. 5–14.

72 Scarron: A hajléktalan város, S. 111.

73 M. K.: Igazán Szegeden vagyok-e? [Bin ich wirklich in Szeged?]. MKÖM 60 (1880–1881), S. 206–209, hier S. 206.

74 Ebd., S. 207.

75 Besonders augenfällig in Mikszáth: A szegediek Pesten, S. 186.

76 Ein Reflex, dem selbst der umsichtige Nacsády nicht entgeht. Vgl. die Auswertung der Texte des Mikszáth-Jubiläums und der Forschungsliteratur. Nacsády: Mikszáth szegedi évei, S. 5–14.

gurenwelt zurück. – Womit auch die Grenzen vorliegender Darstellung erreicht sind und nun durch anderweitige Annäherungen an die Stadt bzw. durch Annäherungen an anderweitige Städte – z. B. durch die Mikszáths an Budapest⁷⁷ – ergänzt bzw. überschritten werden können.

⁷⁷ Vgl. Császtvay, Tünde: Az átlátszó, szomorú város modern fényei. Mikszáth Kálmán Budapest-élménye [Die modernen Lichter einer durchsichtigen, traurigen Stadt. Das Budapest-Erlebnis Kálmán Mikszáths]. In: Nyerges, Judit / Verók, Attila / Zvara, Edina (Hg.): MONOKgraphia. Tanulmányok Monok István 60. születésnapjára [MONOKGraphie. Studien zum 60. Geburtstag István Monoks]. Budapest: Kossuth 2016, S. 114–120.

Stadtliteratur

Detlef Haberland

Ferdinand von Saars poetischer Blick auf die Wiener Ringstraße Gesellschaftskritik und Konservatismus

Einleitung

Wenn es einen österreichischen Schriftsteller im 19. Jahrhundert gibt, den man mit Fug und Recht als ‚Dichter Wiens‘ bezeichnen kann, dann ist es wohl der schon lange im literarischen Kanon fest verankerte Ferdinand von Saar (1833–1906).¹ Er hat immer darunter gelitten, dass er nicht so rezipiert wurde wie andere seiner Zeitgenossen. Gleichwohl war er einem bestimmten Publikum sehr wohl präsent, das sowohl seinen zupackenden Realismus als auch seine feine Symbolik zu schätzen wusste.² Seine Dichtung ist, das hat die Forschung bisher in zahlreichen Einzelstudien herausgearbeitet, keineswegs nur ‚realistisch‘, im Sinne von bloßer Abschilderung der wirklichen Verhältnisse. Das heißt, Saar gibt nicht nur wieder, was er während seiner langen Aufenthalte auf den Schlössern seiner Gönner in Mähren³ oder in Wien, wo er im verträumten Döbling eine kleine Wohnung hatte, in Erfahrung gebracht hat. Auch der biographische Aspekt, der wohl nach Saars eigener Äußerung einen beträchtlichen Anteil an seinen Dichtungen ausmacht, ist natürlich nicht das zentrale Kriterium für das Verständnis seiner Schriften.⁴

- 1 Zu seiner wissenschaftlichen Rezeption siehe Böhringer, Michael: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung. Directions in Research. Gedenkschrift zum 100. Todestag. Wien: Praesens 2006, S. 7–20, hier S. 9–12.
- 2 Vgl. die Beiträge in Polheim, Karl Konrad (Hg.): Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag. Bonn: Bouvier 1985.
- 3 Der Bezug zu Mähren ist in Saars Novellen mehrfach vorhanden, aber nicht nur als geographischer Verweis; vgl. das Nachwort in Bittrich, Burkhard (Hg.): Ferdinand von Saar. Mährische Novellen. Berlin: Nicolai 1989 (= Deutsche Bibliothek des Ostens), S. 151–174, hier S. 151–161.
- 4 Die diesbezügliche Forschung, meist älteren Datums, wird an dieser Stelle nicht aufgearbeitet, da sie für ein Verständnis von Saars Dichtung als eines subtilen poetischen Komplexes unergiebig ist. Stellvertretend genannt seien: Saenze, Helene: Soziale Probleme bei Ferdinand von Saar. Phil. Diss. masch. Wien 1934, passim; Feiner, Walter: Ferdinand von Saar im Verhältnis zu den geistigen, kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Problemen seiner Zeit. Phil. Diss. masch. Wien 1936, passim; Wollerer, Gertrud: Ferdinand von Saar und das Österreich des Kaisers Franz Josef I. Phil. Diss. masch. Graz [ca. 1950], passim; Rothbauer, Gerhard: Gesellschaftlicher Standort des Erzählers und novellistische Darstellung. Untersuchungen an Novellen Ferdinand von Saars. Phil. Diss. masch. Jena 1962, passim; Reuter, Hans-Heinrich: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Ferdinand von Saar. Requiem der Liebe und andere Novellen. 3. Aufl. Leipzig: Dieterich 1988, S. VII–LXII; Klauser, Herbert: Ein Poet aus Österreich. Ferdinand von Saar – Leben und Werk. 2. erw. Aufl. Wien: Literas 1995, S. 125–218.

Saar arbeitet vielmehr bestimmte Erlebnisse, Orte und Personen so um, dass sie zwar für die Zeitgenossen oder auch noch für den Leser des 21. Jahrhunderts erkennbar waren und sind, aber durch eine bestimmte Symbolik eine eigene Dynamik erhalten. Die vordergründigen Liebesgeschichten, das Scheitern und der tragische Untergang von Figuren spiegeln Grundprobleme historischer, psychologischer und mentalitärer Art. In dieser Weise wollte sich Saar als ‚poetischer Realist‘ gesehen wissen.

Was ihn für die zeitgenössischen Leser attraktiv gemacht hat, ist seine Fähigkeit, einen ganz persönlichen Ton zu treffen. Damit sprach er sie unmittelbar an und gab ihnen das Gefühl, dass er, der Dichter, sie persönlich meine. Diese Stileigenschaft tritt besonders in den *Wiener Elegien* (1893) zutage:

Also seh' ich dich wieder, du schimmernde Stadt an der Donau,
Die ich seit Jahren bereits nur mehr im Fluge gestreift!

Die persönliche *introductio*, der Sprecher, mit dem man Saar identifizieren könnte, die gleichsam schwerelosen und nicht durch Reime verbundenen Distichen – dies alles vermittelt dem Leser dichterische Leichtigkeit, und es ist nicht zu viel gesagt, diese kleine Dichtung formal in der Tat als artifiziell gelungen zu bezeichnen. Und wenn sie dann noch mit den folgenden pathetischen Versen endet:

Doch du *bist* noch, o Wien! Noch ragt zum Himmel dein Turm auf,
Uralt mächtiges Lied rauscht ihm die Donau hinan.
Und so wirst du bestehn, was auch die Zukunft dir bringe –
Dir und der heimischen Flur, die dich umgrünt und umblüht.
Sieh, es dämmt der Abend, doch morgen flammt wieder das Frührot –
Und bei fernem Geläut' segnet dich jetzt dein Poet. (IV, 24, Nr. 15)

– wenn sie also so endet, dann ist der Leser mit einer Ewigkeitsverheißung des Dichter-Sehers aus dem Poem entlassen, das sowohl die persönliche Ansprache enthält wie auch eine überindividuelle, verherrlichende Sicht auf das Regionale, was dem Leser eine mehrfache Identifikation ermöglicht: Sowohl mit der Heimat, als auch mit dem Dichter und dem Erzähler-Ich.

5 Saar, Ferdinand von: *Wiener Elegien*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hg. von Jakob Minor. Leipzig: Hesse 1908, Bd. IV, S. 1–24, hier S. 1 (Nr. 1); alle weiteren Zitate aus dieser Ausgabe werden im weiteren mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl angegeben; im Falle der *Elegien* wird auch auf die Nummer der *Elegie* hingewiesen.

Poetisierte Lokalität – Wien und die Ringstraße

Saar fühlt sich, das wird bei der Lektüre seiner Gedichte und Novellen schnell klar, seiner Geburtsstadt und Österreich eng verbunden. Er erfindet keine Örtlichkeiten, sondern orientiert sich stets an vorgefundenen Lokalen, sei es in Wien oder in Mähren. Die Lokalitäten werden beim Namen genannt und erkennbar geschildert, und lassen sich auch dann wiedererkennen, auch wenn sie nur angedeutet oder verschlüsselt werden. Dazu einige Beispiele. Die Novelle *Sündenfall* (1898) beginnt wie folgt:

Im Palais T... fand eine große Abendgesellschaft statt. Fast eine Stunde schon hatte ich mich in dem bunten Menschengewirr, das sich in den strahlenden Räumen immer dichter ansammelte, hin und her geschoben, ohne auf jemanden zu stoßen, der mich zu einem längeren Gespräch angeregt und gefesselt hätte. Da ich aber nicht geradezu verschwinden wollte, so beschloß ich, einstweilen ein entfernteres Nebenzimmer aufzusuchen, das eigentlich nur die Intimen des Hauses kannten [...]. (X, 239)

Das Palais Todesco, denn um dieses handelt es sich, steht in der Kärntner Straße 51 gegenüber dem Opernhaus, wo früher das alte Kärntner Tor stand. Es wurde 1861 bis 1864 von Ludwig Förster gebaut (1797–1863) und innen von Theophil von Hansen (1813–1891) für Baron Eduard von Todesco ausgestattet. Im Palais wohnten die jüdischen Familien Todesco und von Lieben; Saar wurde von den Todescos gefördert, hat Sophie von Todesco die Novelle *Seligmann Hirsch* (1889) gewidmet und war mit Richard von Lieben befreundet. Auch das Palais Todesco gehört zu den historistischen Prunkbauten im Kontext der Ringstraße, die ihren Stil charakterisieren.

In dem erwähnten Nebenraum hört der Ich-Erzähler von einem anderen Gast dessen Geschichte seiner unglücklichen Jugendliebe, seiner sexuellen Hingabe an ein Mädchen aus der Unterschicht und des damit verbundenen Verlusts seiner Freundin Seraphine.

Vom Opernring nicht weit entfernt ist der Universitätsring, an dem das Burgtheater liegt. Hier spielt sich folgende Szene ab, die in der Novelle *Leutnant Burda* (1887) zu finden ist:

Der Tag, oder besser gesagt der Abend, an welchem Burda von dem „erhabenen Engel“ ein Zeichen erwartete, war da. Wir begaben uns also [...] in die noch dämmerhaften Räume des Burgtheaters, um uns einen guten, vollkommenen Umschau gewährenden Platz zu sichern. Diese Vorsicht erwies sich übrigens als überflüssig. [...] [B]lieb doch diesmal das Parterre, wo es sonst von Uniformen wimmelte, um so spärlicher besucht, als im Kärntner-Theater der „Prophet“ aufgeführt wurde, welche Oper [...] noch immer eine sehr starke Zugkraft ausübte. [...] Auch die fürstlich L...sche Loge zeigte sich zu sichtlicher Bestürzung Burdas leer.⁶

6 Saar, Ferdinand von: *Leutnant Burda*. Krit. hg. u. gedeutet von Veronika Kribs. Tübingen: Niemeyer 1996 (= Ferdinand von Saar. Kritische Texte und Deutungen, Bd. 3), S. 5–49, hier S. 14.

Schließlich kommen die Töchter des Fürsten L... doch noch, und Burda gibt sich wieder seinem Wahn hin, dass die jüngste Tochter ihn liebe. Diese verhängnisvolle fixe Idee, die zwar schon vorher vorhanden ist, aber in diesem renommierten Bauwerk ihre konkrete Ausprägung erfährt, nimmt ihre fatale Wendung in der Hofburg, die vom Ring nur durch den Heldenplatz getrennt ist. Hier kommt der Adjutant des Fürsten auf den Ich-Erzähler zu und fordert ihn in Form einer höflich formulierten Bitte auf, seinen Kameraden Burda von dessen Annäherungen an die junge Dame abzuhalten. Da Burda von seiner Wahnvorstellung nicht kuriert werden kann, ist sein tragisches Ende die notwendige Folge.

Ein letztes Beispiel für die Konkretheit Saarscher Schauplätze. Die Handlung der Novelle *Seligmann Hirsch* spielt hauptsächlich in einem steirischen Bad, das abschließende vierte Kapitel jedoch im Wiener Musikverein, der am Musikvereinsplatz nahe dem Kärntnerring steht. Hier wird der Ich-Erzähler durch einen Bekannten über die dort anwesende Ballgesellschaft aufgeklärt:

Aber was sagen Sie zu der heutigen Crème der Gesellschaft? Zu unseren modernen Größen? Unseren modernen Schönheiten? Schwindel! Pöfel! Glänzender Pöfel – nichts weiter! Und finden Sie nicht das *nationale Element* (damit meinte er das jüdische) sehr in den Vordergrund gerückt?⁷

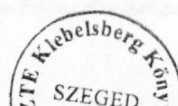
In der vornehmen Ball-Atmosphäre erfährt der Erzähler vom Schicksal des alten Juden Seligmann Hirsch, den er in dem Badeort kennengelernt hatte, und dessen Sohn inzwischen geadelt ist. Letzterer hatte seinen gesellschaftlich inakzeptablen Vater nach Venedig verbannt, wo sich dieser „schwachsinnige alte Mann“ mit dem Rasiermesser die Kehle aufschneidet: „Und dieser Schnitt, sehen Sie, ist der wunde Fleck im Hause Hirtburg“⁸ – weil dieser Suizid, dessen Gründe der feinen Gesellschaft wohl bekannt waren, an der „lupenreinen“ Reputation des Bankiers kratzt.

Es ließen sich noch weitere Beispiele bringen, die allesamt eines belegen: Eine Reihe von tragischen Schicksalen, die Saar erzählt, trägt sich in Wien und im Umkreis der Ringstraße zu. Sie sind mit genau geschilderten Örtlichkeiten verbunden, die sich allesamt identifizieren lassen.⁹ Da Saar eigenem Eingeständnis nach nicht beliebig eine Sensation an die andere reihen wollte, sondern seine Werke in zäher Arbeit gezielt zusammensetzte, ist es nicht zu viel gesagt, bei ihm von einer ‚Poetologie des Lokals‘ zu sprechen. Damit steht er nun nicht allein. Denkt man etwa an Keller, Fontane, Spielhagen oder Raabe und vor allem an den noch in der klassischen Gedanken- und Kunstwelt verwurzelten Stifter – so

7 Saar, Ferdinand von: *Seligmann Hirsch*. Krit. hg. u. gedeutet von Detlef Haberland. Tübingen: Niemeyer 1987 (= Ferdinand von Saar. Kritische Texte und Deutungen, Bd. 3), S. 10–36, hier S. 34.

8 Ebd., S. 35.

9 Siehe dazu auch Rossbacher, Karlheinz: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*. Wien: J&V 1992, S. 169–185, der die Novellen *Vae victis!* und *Geschichte eines Wienerkindes* als Geschichten des Scheiterns bespricht, die ebenfalls an bzw. im Umkreis der Ringstraße angesiedelt sind.



ist klar, in welchem Maße literarische Lokalitäten vielfach metaphorisch und symbolisch aufgeladen wurden und doch die realen Schauplätze bleiben, als die sie erkennbar sind.¹⁰

Architektur als Fassade – Poesie als Maske

Fragt man sich nun nach Saars Absicht, tragische Ereignisse selbst oder deren Kenntnisnahme erzählerisch mit der Kultur der Ringstraße zu verbinden, so scheint dies im ersten Moment merkwürdig widersprüchlich. Die Wiener Ringstraße galt als städtebaulicher Fortschritt, als kultureller, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Motor. Erst durch sie war die Weiterentwicklung von Warenaustausch und Verkehr möglich, war einer neuen Dimension der gesellschaftlichen Macht- und Prachtentfaltung eine städtebauliche Grundlage gegeben. Saar situiert hier, wie überhaupt in Wien, Geschichten des Scheiterns und der Tragik.

Nun ist Saars Poetik nicht schwer zu verstehen und bei weitem kein literarischer Einzelfall. Innovativ sind einzelne Bilder und ein früher resignativer Grundton, der schließlich im literarischen *Fin de Siècle* gipfelt. Auch hat Saar seine Position richtig gesehen, wenn er formuliert: „Ich bin halt der Uebergang von den Alten zu euch.“¹¹ Diese Selbstpositionierung, der Titel seiner Prosa *Novellen aus Österreich* wie auch sein bekanntes Statement „Jede meiner Novellen ist ein Stück österreichischer Zeitgeschichte“¹² haben allerdings zu Unrecht seinen Ruf als Schilderer von Land und Leuten verfestigt. Dem wäre vergleichbar, würde man Fontanes *Romane* auf eine Darstellung des preußischen Berlins reduzieren.

Gleichwohl wird noch etwas anderes hinter Saars Bildern des Scheiterns sichtbar. Als symptomatisch für die Formulierung dieses Hintergrundes sei das Gedicht *Wiener Votivkirche* zitiert, das in der zweiten Auflage seiner *Gedichte* 1888 enthalten ist und in dem Saar sie, den Dichter Hans Hopfen zitierend, als „Die Kirche ohne Gott“ bezeichnet:

Vielleicht hat,
Seit du zu schau'n bist in gepriesener Schönheit,
Kaum ein Herz wahrhaft gläubig in dir gepocht,
Kaum ein Knie zu wahrer Andacht
In dir sich niedergesenkt. (II, 120)

10 Es ist methodisch und historisch recht fragwürdig, wenn sich Herbert Klauser noch in der zweiten Auflage seiner konventionellen Saar-Biographie einer sozialhistorischen Betrachtungsweise verschreibt („Saars Dichtungen als „Kultur- und Sittenbilder aus dem österreichischen Leben“) und sich dabei auf literatursoziologische Dissertationen bezieht. Klauser 1995, S. 125, 243–246 u. ö.; vgl. demgegenüber die differenzierte Charakterisierung von Roček, Roman (Hg.): Ferdinand von Saar. *Novellen aus Österreich*. Berlin: Volk und Welt 1986 (= Österreichische Bibliothek), S. 309–328.

11 Bahr, Hermann: Ferdinand von Saar. In: Ders.: *Bildung. Essays*. Hg. von Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2010 (= Kritische Schriften in Einzelausgaben VII), S. 106–110, hier S. 106.

12 Bettelheim, Anton (Hg.): Fürstin Marie zu Hohenlohe und Ferdinand von Saar. Ein Briefwechsel. Wien: Reissers Söhne 1910, S. 195.

Das scheint nun vollkommen überzogen zu sein, denn gerade der Bau der Votivkirche an prominenter Stelle nahe der Ringstraße (woher ihre Bezeichnung „Ringstraßendom“ rührt), ist ja durch zahlreiche Spenden aus der Bevölkerung zustande gekommen, und sie wurde nach der Einsegnung im Jahre 1879 von der Wiener Bevölkerung als Gotteshaus angenommen. Für Saar steht jedoch etwas anderes im Vordergrund:

Und so ragst du,
Ob auch täglich von Orgelklang erfüllt und Weihrauchqualm,
Mit deinen Strebepfeilern
Und deinen durchbrochenen Türmen
Wie ein steinerne Anachronismus empor
Aus glaubensloser Gegenwart. (II, 121)

Saar lehnt die Gegenwart pauschal ab und verdammt sie, und auch der historistische Rückgriff auf die Gotik zählt für den Dichter nichts, auch wenn er deren Wirkung nicht ganz verleugnen kann:

Und mit leisem Fittich umkreist dich
Traumhaft
Der Geist ferner Jahrhunderte. (II, 121)

Noch deutlicher wird Saar in seinem Festgedicht *Segensspruch auf Wien*, das er 1891 anlässlich der Vereinigung der inneren Stadt mit den Vororten schrieb. Bei dieser Vereinigung ging es um die Demolierung der „Linien“, die die Stadt seit 1738 umgaben und zwischen den inneren und den äußeren Bezirken auch eine soziale und wirtschaftliche Schranke bildeten. Das Gedicht beginnt mit einer durchaus positiv gemeinten Wendung:

Nun, o Wien, in Schutt gesunken, was so lange dich zerstückt,
Nun dein weiter Kreis geschlossen, jede Trennung überbrückt –
Nun vom Strand der hellen Donau bis zum grünen Lainzerhag
Eines Geistes Sinn soll walten – und nur eines Herzens Schlag [...]. (II, 226)

Es ist gleichwohl nicht zu übersehen, dass Saar das Verb ‚walten‘ hier nicht in der Indikativform benutzt, sondern das Modalverb ‚sollen‘ davorschaltet, wodurch er eine Absicht, einen Wunsch, eine Erwartung ausdrückt. Damit wird die Panegyrik in eine Palinodie verkehrt.¹³ Saar definiert aber in einer Zeit, die die Lebenslust der Wiener angeblich nicht mehr kennt, deren diametral andersgeartete Aktivitäten:

13 Burkhard Bittrich stellt dies in einem etwas anderen Sinne an den Festdichtungen insgesamt fest. Ders.: Panegyrik und Palinodie: Saars österreichische Festdichtung und ihr Widerruf. In: Bergel, Kurt (Hg.) Ferdinand von Saar. Zehn Studien. Riverside, CA: Ariadne 1995 (= Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought), S. 25–47.

Schwere Arbeit, schwere Pflichten, ihre Bürger kennen sie,
Reihe sich dem „heut“ ein „morgen“, darf die Hand auch feiern nie; [...]

Nicht mehr weichliches Genießen, nur den Kampf um Licht und Recht –
Um des Daseins höchste Güter kennt das wandelnde Geschlecht; [...] (II, 226)

Saar fordert hingegen den Rückgriff auf althergebrachte Werte:

Darum Wien, du neues, großes, lass' bei allem deinen Tun
Nur getrost die tiefsten Wurzeln in dem alten Grunde ruhn!
Deine vielverzweigten Adern tränk' erfrischend stets der Saft
Jenes alten Wiener Frohsinns, daß er schwellte jede Kraft;
Ein Erstarken, kein Verhärten ist es, was dir frommen mag,
Und ein lohnendes Behagen schließe nach wie vor den Tag. (II, 227)

Wie signifikant anders als die Votivkirche wird sodann der Stephansdom als Endpunkt der Lobes-Klimax ins Bild gerückt:

Dann von deinem alten Dome funkelnd ragt der höchste Knauf
Als Verkünder neuen Lebens zum entwölkten Himmel auf [...]. (II, 227)

Anders also als der Votivkirche wird dem Dom die Macht der Verkündung der Zukunft zugesprochen und die Fähigkeit, zwischen der Erde und dem „entwölkten Himmel“ – also der freien Sicht auf die Transzendenz, wie sie auch in Deckengemälden des Barock geboten wird – eine Verbindung herzustellen.

Stellt man diese beiden zitierten Gedichte jedoch in einen größeren Zusammenhang, wird erkennbar, in welch' subtiler Weise der Neuzeit eine Absage erteilt wird. Es ist bezeichnend, dass Saar in dem allegorischen Festspiel *An der Donau*, das 1879 zur Silberhochzeit des Kaiserpaares aufgeführt wurde, die Figur Austria ausführen lässt:

O welch ein holder, herzerfreunder Glanz
Liegt ausgebreitet über Türmen, Kuppeln
Und braunen Dächern, die den alten Wall,
Den rings umgrünt, freundlich überragen! (II, 213)

Diese Stelle ist selbst ein Anachronismus, denn 1879 waren die alten Wallanlagen bereits vollständig geschleift, und war die gesamte Ringstraße angelegt, wenn auch noch nicht komplett bebaut. Die Kaiserburg, auf die Klio, die Muse der Geschichtsschreibung (die ebenfalls in der Festdichtung auftritt), Austria als auf das „weitauftragende, hehre Haus“ hinweist, ihr wird unter dem Vorzeichen der Ausblendung der Gegenwart, der ins Zukünftige zielende Segensruf „Heil ihm!“ ausgebracht.

Klio bietet Austria gegen Schluss der Dichtung einen vergleichenden Blick auf die Kaiserstadt: Es sind „Wandeldekorationen“ (II, 212), deren erste „in dämmernder

Beleuchtung Alt=Wien“ zeigt, wie es die oben zitierte Strophe („O welch ein holder, herzerfreunder Glanz“) darbietet. Die Vergangenheit wird bereits in einem Dämmerlicht gesehen, das nicht einen genauen, sondern einen verklärenden Blick gestattet. „Neu-Wien“ wird hingegen in „zauberischem Lichte“ (II, 212) gezeigt:

O welche Größe! Welche Herrlichkeit!
Glückseliges Geschlecht, das stolz dereinst
Durch diese Reihen schimmernder Paläste,
Vorbei an Domen, die das Herz durchschauern,
Vorbei an Hallen, die dem Geist geweiht,
In hoher Lebensfreude wandeln kann! (II, 213)

Diese Strophe ließe sich als ein ungebrochenes Bekenntnis zur Zukunft lesen, gerade im Hinblick auf die „Reihen schimmernder Paläste“, mit denen Saar wohl die Ringstraße meint. Diese positive Stimmung wird jedoch durch zweierlei Andeutungen gebrochen. Austria sagt nicht von dem Geschlecht, dass es wandelt, sondern dass es „wandeln kann“. Es ist also gar nicht ausgemacht, ob es ein solches Geschlecht gibt – nur wenn dies der Fall ist, dann „kann“ dieses auch in dem superlativischen Neu-Wien wandeln. Zudem ist das Licht, in dem Neu-Wien gezeigt wird, nicht etwa „strahlend hell“ oder „glänzend“, sondern „zauberisch“. Dieses Wort und seine Derivate sind seit der Romantik stets der Hinweis auf etwas Irreales, Fremdes, vielleicht auch Falsches.¹⁴ Mochten die Zeitgenossen diese Finesse vielleicht überlesen haben, einem wirklich feinsinnigen Dichter wie Saar ist es nicht zuzutrauen, dass er in seiner Wortwahl nicht sorgfältig war. Und überdies: Die Strophe Austrias über Neu-Wien hat, wenn man sie nur oberflächlich wahrnahm, eine überaus positive Aussage – denn Saar konnte angesichts der Tatsache, dass das Gedicht öffentlich zitiert werden würde, nicht mit einer Negativ-Perspektive der Hauptstadt der Monarchie aufwarten.

Es ist also sichtbar geworden, in welcher Weise sich Saars Blick auf die Gesellschaft Wiens nach 1850 zeigt: Es ist ein ausgesprochen kritisch-pessimistischer Blick, der aber aus der poetisch formulierten Position keine neue ästhetische Sicht zu gewinnen vermag. Im Gegenteil: Die Stadterweiterung, die Einbeziehung äußerer Bezirke und vor allem die durch eine veränderte industrielle Situation hervorgebrachten sozialen Probleme sind Saar zutiefst suspekt. So schreibt er in dem Gedicht *Der neue Vorort*:¹⁵

14 Vgl. folgendes Gedicht Eichendorffs von 1822, in dem das Irreale unserer Realität gut zum Ausdruck kommt: „Herbstlich alle Fluren rings verwildern, / Und unkenntlich wird die Welt. / Dieses Scheidens Schmerzen sich zu mildern, / Wenn die Zauberei zerfällt, / Sinnst der Dichter, treulich abzuschildern / Den versunkenen Glanz der Welt.“ Schultz, Hartwig (Hg.): Eichendorff, Joseph von: Gedichte. Versepen. Hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (= Joseph von Eichendorff. Werke, Bd. 1), S. 239; Textstellen bei Tieck, Brentano, Novalis u.a. wären leicht anzufügen.

15 Unveröffentlicht, wohl von 1892; vgl. den Kommentar in: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. III, S. 175f, hier S. 162.

An den neuen Häusern freilich
Sind geborsten schon die Mauern,
Mörtelnaß sind noch die Zimmer –
Doch bewohnt in Überfülle. (III, 26)

Dieses Geschlecht ist krank (Skrofel, Rachitis, Anämie werden genannt), und der sogenannte Fortschritt ist Etikettenschwindel:

Sind verfälscht die Lebensmittel –
Chemisch weisen sie auf Fortschritt. (III, 27)

Diese Haltung findet ihren Gipfel etwa in seinem Gedicht *Fin de siècle*:¹⁶

So jagt hinein denn jauchzenden Größenwahns
Mit Korybantenlärm und in Fahrrad=Dreß,
Elektrisch und auf Flugmaschinen –
Jagt nur hinein in die nächste Zukunft!

Denn euch gehört sie – Männer der Überkraft,
Den letzten Fußtritt gebt der Vergangenheit
Gebt allem Edlen, das ihr immer,
Bitteren Hasses verlacht als Torheit!

Entrollt das Banner geistigen Strebertums,
Vernannte Weiber! Brütet erfindrisch aus
Die hohen Satzungen des lesbisch
Zwitterverheißenden Frauenstaates! (III, 65f.)

Es scheint, als hole der Dichter hier zu einem vernichtenden Rundumschlag aus, der nichts und niemanden schont und seine Zeit vollständig verdammt. Auch die eigene Zunft bleibt, wie er in demselben Gedicht ausführt, nicht ausgespart:

Bekränzt mit Lorbeern selbst, ihr Künstler, euch!
Nicht in Gestalten, nur in Symbolen schafft –
Und im Verzückungskampf der Ohnmacht
Lallt eure Lieder, ihr jungen Dichter! (III, 66)

Dies geht soweit, dass er in dem Gedicht *Die Entarteten*¹⁷ die Zeitgenossen schon unboren als fluchbeladen charakterisiert:

Ruhlos wandeln sie auf Erden,
Schon als Embryos belastet,
Und in Purpur und in Lumpen
tragen ihres Daseins Fluch sie. (II, 177)

¹⁶ Unveröffentlicht, aber mit 1899 datiert.

¹⁷ Undatiert, im Nachlass. Siehe dazu den Kommentar Bd. III, S. 165.

Nur scheinbar haben sich diese Ausführungen von den *Wiener Elegien* und dem Wien-Bild Saars entfernt. So locker hingetupft das Preisgedicht auf Wien in klassischer Form erscheint, so mühelos es rezipiert werden kann, so hart ist der Dichter bei allem erklärenden Charme in seiner Aussage. Schon in der dritten Elegie bekennt er nämlich freimütig:

Dennoch, wie sehr und wie oft dich mein Auge bewundert, du sprichst mir
Nicht mehr zum Herzen wie einst, weithin gebreite Stadt;
Nicht mehr wie einst, da wallungürtet du noch mit den alten
Schwäzlichen Häusern geragt über das grüne Glacis:
Eng und gedrückt, voll gewundener Gassen und düsterer Winkel –
Aber es wogte in dir fröhlich ein fröhliches Volk. (IV,12, Nr. 3)

Saars Blick geht schlichtweg zurück zu der vormodernen Stadt mit ihren wie zu seiner Zeit gleichermaßen vorhandenen krassen Sozialunterschieden, mit der eingeschränkten Wirtschaftskraft und der fehlenden Hygiene. Die Gefahr der frühneuzeitlichen osmanischen Bedrohung und des Kuruzzenangriffs 1704, wogegen die Befestigungsanlagen errichtet worden waren – all dies blendet er angesichts eines „fröhlichen Volks“ aus und entwirft eine nur noch defizitäre Zukunftsperspektive: „Fast mit jeglichem Jahr schwindet ein Reiz aus dem Bild“ (VI, 13, Nr. 3). Die Notwendigkeiten einer den wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen angepassten Stadtentwicklung thematisiert er überhaupt nicht.

Die Gegenwart scheint für Saar nur noch „im härtesten Kampf um ein Dasein“ (VI, 17, Nr. 3) zu bestehen. Der schlagwortartige Rekurs auf Darwin in Verbindung mit Schopenhauers Pessimismus macht ihn geradezu blind für neue soziale Errungenschaften oder ästhetische Innovationen, die es sich nicht nur gefallen lassen müssen, stets an den althergebrachten Kriterien gemessen zu werden, sondern immer die schlechtere Seite der Entwicklung darstellen.

Offensichtlich verfährt Saar in der Formulierung seiner literarischen Bekenntnisse, die sich auf seine Gegenwart beziehen, unterschiedlich: Wie etwa die Gedichte *Wiener Votivkirche*, *Neuer Vorort* oder *Fin de siècle* zeigen (außerhalb dieses thematischen Zusammenhanges könnten noch mehr Texte herangezogen werden), äußert er sich rhetorisch ausgefeilt, aber weitgehend mit einer direkten Aussage. Dies betrifft allerdings nur solche Texte, die nicht in einen öffentlichen panegyrischen Kontext eingebunden sind.

In diesem letzteren Fall, das Beispiel ist die Festdichtung *An der Donau*, findet sich „eine Nebeneinanderstellung figurativer und metafigurativer Sprache“¹⁸. Neben oder

18 Man, Paul de: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher u. Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 44.

hinter der geäußerten Aussage (Preis des alten und neuen Wiens und der Monarchie) steht halbversteckt eine andere, die mindestens Zweifel, wenn nicht Kritik beinhaltet.

Auch im *Segensspruch auf Wien* ist hinter der Lobeshymne auf die Neuzeit eine versteckte Kritik ausgedrückt, die die an sich kaum bestreitbaren Vorteile der Schleifung der Wälle und die darauf folgende Entwicklung der Ringstraße als im Grunde noch nicht erfüllt und als Prognose formuliert – wenn nicht sogar in diesen Formulierungen ein leiser Zweifel an diesen Unternehmungen mitschwingt.

Um es auf eine Formel zu bringen: Saar „praktiziert [nicht], was er predigt“¹⁹. Mindestens teilweise verdeckt die Panegyrik der Gegenwart das Missvergnügen an dem unwiderruflichen Verlust der Vergangenheit; und andererseits ist die Kritik an der Gegenwart aufgeladen durch deren traditionelle Elemente, sei es sprachlich oder formal. Die „Wiederkehr der Vorläufer“, wie Harold Bloom den Bereich des literarischen ‚Einflusses‘ nennt,²⁰ ist als Metalepsis eine Metonymie, die im Falle Saars den Verlust nur kaschiert. „Ein Dichter [...] ist [...] ein Mensch, der dagegen rebelliert, daß er von einem Toten (dem Vorläufer) angesprochen wird, der unerträglich lebendiger ist als er selbst.“²¹ Das „Fehllesen“ bzw. „Fehlschreiben“ Saars besteht in der Hoffnung, „seine eigene originäre Beziehung zur Wahrheit zu finden, sei es in Texten oder in der Wirklichkeit (die er ohnehin als Text behandelt), der aber auch wünscht, gültige Texte seinen eigenen Leiden zu öffnen, beziehungsweise dem, was er gern die Leiden der Geschichte nennt“²².

Was für die Dichter der Nachklassik und für die des *Fin de Siècle* kein innerliches Problem darstellte, nämlich die Orientierung an Goethe bzw. die ästhetische Neuausrichtung, wird für Saar als Protegé des Adels und der zumeist jüdischen Plutokratie zum Problem der Autovision und -position: Möglicherweise waren ihm eigene antikapitalistische, antisemitische und antilibertäre Haltungen nicht bewusst, die jedoch immer wieder als Andeutungen auftauchen. Von dieser Ebene aus wäre ein neuer Blick auf seine Dichtungen aufschlussreich, um zu zeigen, wie selbständig der „Schlossdichter“ und wie abhängig zugleich der freie Schriftsteller Saar war. In diesem Zwiespalt sowie zwischen den „Anciens et des Modernes“ galt es sich zu behaupten.

19 Ebd., S. 45.

20 Bloom, Harold: Eine Topographie des Fehllesens. Aus dem Englischen von Isabella Mayr. Frankfurt a. M. 1997 (= suhrkamp edition 2011; Aestetica), S. 98.

21 Ebd., S. 29.

22 Ebd., S. 9f.

Stadthistorischer Prolog als literarischer Epilog

Als vollständiger Gegenentwurf zu Saars Dichtung lässt sich der Bericht eines friesischen Reisenden auffassen, der 1802 Wien besucht und über mehrere Wochen hin in der Stadt verweilt. Ulrich Jasper Seetzen (1767–1811) aus Jever ist nur auf der Durchreise in Wien, weil er eigentlich nach Konstantinopel und von dort weiter über den Vorderen Orient nach Afrika will. Er schreibt über das „wallumgürtete“ Wien:

Wir besuchten die schöne Peterskirche und gingen darauf beym Schottenthore auf den Wall, welchen wir bis zum Leopoldstädter Thore verfolgten. Nie waren mir die natürlichen Vorzüge dieser Stadt in Hinsicht der Verschönerungsfähigkeit einleuchtender, als auf diesem Spatziergange. Nicht leicht würde eine Stadt in Europa sie an schönen innern Ansichten übertreffen. Allein, die Mauern und das regelmässige der Festungswerke mußten gänzlich fortgeschafft werden. Allenfalls könnte man die Mauer des Hauptwalls stehen lassen. [...] Welche Bellevüe=Strasse würde durch diese leichte und nichts kostende Veränderung hervorgebracht werden! Die Wallmauer müßte man zu verstecken suchen, entweder durch daran zu bauende Häuser oder durch davor gepflanzte Bäume. Ohne diese Verdeckung würde die Ansicht vom Glacis nach der Stadt wegen dieser todten Mauer unangenehm seyn. Die Thore müßten ganz abgebrochen, und entweder durch schönere ersetzt, welche zu Points de Vue dienen könnten, oder der Wall müßte an solchen Stellen an beiden Seiten schräg abgetragen werden, wodurch die Luftreinigung in der Stadt befördert werden würde. Die Aussenwerke müßten nach abgebrochenen Mauern mit mannichfchem Buschwerk bepflanzt und zu englischen Anlagen, wie Leipzig eingerichtet werden. [...] Der übrige Theil könnte zu den grössten und prächtigsten Plätzen umgeschaffen werden, und Wien darum einen entschiedenen Vorzug vor allen Städten der Welt erhalten.²³

Welch ein Unterschied zwischen dem norddeutschen aufgeklärten Reisenden und dem österreichischen spätrealistischen Dichter! So kunstvoll des Letzteren Werke auch sind, so markant präsentieren sie einen Konservativen, der seine Gegenwart nicht gelten lässt und der zugleich an dem Ineinander der Zeitebenen leidet. Der Friese hingegen ist der Ästhetik der Moderne durchaus aufgeschlossen, urteilt über sie zumeist nur in Kategorien der Nützlichkeit. Für ihn ist die Frage nach dem „Was ist?“ und „Was wird sein?“ entscheidender als die nach dem „Was war?“.

23 Seetzen, Reisetagebuch, Teil 8, fol. 86v f. (d. 20 Aug. 1802). Hs. in der Landesbibliothek Oldenburg, Sign. Cim I 88 h.

Melancholie eines Imperiums

Ferdinand von Saars Konstruktionen von Neu-Wien

Der öffentliche Wettbewerb von 1858, in dessen Zentrum die Umgestaltung des damaligen Glacis und die Beseitigung der mittelalterlichen Stadtmauern und Tore stand, ist, wie die Ausstellung im Wien-Museum im Jahr 2015 gezeigt hat, ein bemerkenswertes Ereignis. Die rund fünfundzwanzig erhaltenen Entwürfe, Bildkonstruktionen von Neu-Wien, umfassen ein Spektrum, das vom radikal geometrischen Umbau der Innenstadt über historistisch-klassizistische Transformation bis zu sehr vorsichtigen Veränderungen reicht, in denen ein Gutteil des Glacis als Grünfläche erhalten blieb.¹ Sie machen indes sofort deutlich, dass es dabei nicht nur um eine Modernisierung des historischen und identitätsstiftenden Stadtkerns, sondern auch um den Umbau des gesamten urbanen Raums Wiens gehen sollte. Nicht zuletzt dank bewährter beamtlich-bürokratischer Interventionen obsiegt zuletzt die mittleren Lösungen, in denen, ungeachtet der Dimension des Projekts, das ja nicht auf die Veränderung des historischen Innenbereichs beschränkt bleiben sollte, ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit vermieden wurde. In einem ersten Schritt wurden jene Stadtbezirke, die auch in Saars Novellen als Vorstädte bezeichnet werden, in den Stadtraum Wiens einbezogen und in einem zweiten Schritt dann auch jene Siedlungen und Ortschaften eingemeindet, die heute die Außenbezirke jenseits des Gürtels bilden.

Mit seinem lyrischen Werk aber auch mit seinen Novellen, die im Mittelpunkt dieser Ausführungen stehen, ist Ferdinand von Saar ein programmatischer Zeuge dieses Zeitalters. Dabei geht es nicht nur um eine architektonische oder stadtplanerische Beurteilung des ‚Neuen Wien‘, dem Saar bekanntlich ablehnend gegenüberstand, sondern auch um eine ‚Rettung‘ des Verlorenen im Medium der Literatur, die hier eindeutig eine Erinnerungsfunktion erhält. Dieses und nur dieses Moment rückt Saar und Baudelaire, den vornaturalistischen Realisten und den modernistischen Symbolisten, in einen Zusammenhang, der sich unter die Formel des Melancholischen fassen lässt.² Melancholie ist psychoanalytisch ein hartnäckiges und seelisch unproduktives Festhalten an einem

1 Vgl. Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße. Katalog zur Ausstellung im Wien-Museum (11.6.–4.10.2015), St. Pölten / Salzburg: Residenz-Verlag 2015.

2 Vgl. hierzu Müller-Funk, Wolfgang: Das Verschwinden der Gegenwart. Interpretatorische Überlegungen zur Traurigkeit des Glücks im Erzählwerk von Ferdinand von Saar. In: Ders.: Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur. Wien: Sonderzahl 2009, S. 104–122.

verlorenen Liebesobjekt, das zugleich Gegenstand der eigenen Identitätskonstruktion ist;³ Melancholie bedeutet soziologisch betrachtet innere und äußere Lähmung, Handlungsunfähigkeit, Ohnmacht, die aus faktischer Machtlosigkeit erwächst;⁴ Melancholie bedeutet aber auch kulturanalytisch betrachtet eine Sonderbeobachtung jenseits einer stets neu fixierten kulturellen Normalität.⁵

Wie bei Baudelaire geht es auch bei Saar um eine sozialgeschichtliche Interpretation dieser gigantischen, für heutige Maßstäbe unvorstellbaren dramatischen Transformation eines ganzen urbanen Kosmos. Die Analogie zwischen der äußeren Stadtgestaltung und der Veränderung der kulturellen Binnen-Architektur drängt sich ebenso auf wie die Frage, wen und was dieses neue Wien repräsentiert, das alte Imperium oder das neue Bürgertum.⁶ Auffällig an den Novellen Saars, die in Wien angesiedelt sind, ist die Selbst-Deplacierung der maßgeblichen Figuren. Vorgebildet ist dies an jener in jeder Hinsicht einzigartigen Erzählung Grillparzers (*Der arme Spielmann*), ein epischer Kommentar zur Revolution von 1848, der aber nicht im Zentrum des Geschehens, sondern an der radikalen Peripherie, im damaligen Vorort Brigittenau, damals ein Dorf, angesiedelt ist. Und was die Menschen dort, neben dem derangierten Geigenspieler, feiern, ist nicht die Revolution, sondern das Kirchweihfest, der Kirtag.

In den *Wiener Elegien* (1893) hat Saar seiner Trauer über die Zerstörung seiner Heimat, des alten Wien, und über all die Veränderungen einen breiten Platz eingeräumt. Man wird diese Gedichte heute auch kulturgeschichtlich lesen können im Sinne einer vernehmlichen Stimme, die die Schattenseiten des neuen glanzvollen Wien als einer – im Sinne Benjamins – neuen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, ins kulturelle Gedächtnis der Stadt und des Landes eingeebrannt hat. Was mich im folgenden interessiert, sind die Interpretationen jener inneren Veränderungen, die hinter dem architektonischen Umbau von Wien statthaben und die in Saars Werk zentral behandelt werden.

Dazu werde ich neben der Kategorie der Melancholie noch eine andere für mein Thema adaptieren, eine, die im psychoanalytisch-feministischen Diskurs unserer Tage

- 3 Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. Werke Bd. X: Werke aus den Jahren 1913–1917. London / Frankfurt a. M.: Fischer 1952, S. 428–447.
- 4 Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.
- 5 Starobinski, Jean: Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900. Basel: Geigy 1960. Neuauflage Berlin: August 2011 (mit einem Vorwort von Cornelia Wild).
- 6 Neuere Sekundärliteratur zu Saar: Klauser, Herbert: Ein Poet aus Österreich. Ferdinand von Saar – Leben und Werk. Wien: Literas Universitäts-Verlag 1990; Böhringer, Michael (Hg.): Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung. Gedenkschrift zum 100. Todestag. Wien: Praesens 2006; Bergel, Kurt (Hg.): Ferdinand von Saar. Zehn Studien, Riverside / California: Ariadne Press 1995; Wagner, Giselheid: Harmoniezwang und Verstörung. Voyeurismus, Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand von Saar. Tübingen: Niemeyer 2005; Hinweise auf ältere Publikationen finden sich in: Müller-Funk 2009, S. 416f.

eine prominente Rolle spielt: die Maskerade.⁷ Dabei geht es nicht nur darum, was das Wien der Ringstraße repräsentiert, sondern auch, was es verdeckt und verschleiert. Die Maskerade ist übrigens mit einem anderen kulturellen Phänomen verwandt, dessen sich Benjamin in seiner Studie über Paris bedient hat, des Fetischs.⁸ Beide, Fetisch und Maskerade, bedeuten symbolische und affektive Aufladung und sind systematische Verschleierungen: So lässt uns das Luxusprodukt vergessen, unter welch elenden Bedingungen es produziert worden ist, während die Maske ihre Anziehung dadurch gewinnt, dass sie etwas verbirgt und zugleich etwas zeigt.

Was die Modernisierungseuphorie und -rhetorik damals wie heute, der Glanz der Architektur wie jener der virtuellen Welten, verbirgt, sind die Kosten und Verluste. Damit sind aber nicht so sehr die Sachwerte, als vielmehr die Menschen und deren Fertigkeiten gemeint, die mit einem Schlag wertlos geworden sind. In der Novelle *Die Geigerin* (1875), die von einer glücklosen Musikerin handelt – gewisse Parallelen zu Grillparzer sind unüberlesbar –, heißt es ganz programmatisch:

Ich bin ein Freund der Vergangenheit. Nicht daß ich etwa romantische Neigungen hätte und für das Ritter- und Minnewesen schwärmte – oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat, nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart reicht und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht loswerden kann, noch dem Herzen nach angehöre. So fühl' ich mich stets zu Leuten hingezogen, deren eigentliches Leben und Wirken in frühere Tage fällt, und die sich nicht mehr in neue Verhältnisse zu schicken wissen. Ich rede gern mit Handwerkern und Kaufleuten, welche der Gewerbefreiheit und dem hastenden Wettkampf der Industrie zum Opfer gefallen; mit Beamten und Militärs, die unter den Trümmern gestürzter Systeme begraben wurden, mit Aristokraten, welche, kümmerlich genug, von dem letzten Schimmer eines erlauchten Namens zehren: lauter typische Persönlichkeiten, denen ich eine gewisse Teilnahme nicht versagen kann. Denn alles das, was sie zurückwünschen oder mühsam aufrecht erhalten wollen, hat doch einmal bestanden, wie so manches, das heutzutage besteht, wirkt und trägt.⁹

Das ist zum einen eine Solidaritätserklärung an bzw. für die Verlierer der Geschichte, eine Rehabilitierung und womöglich auch eine ethische Verbeugung vor jenen, die weniger rücksichtslos in einer zunehmend von kapitalistischer Konkurrenz geprägten Gesellschaft sind (konservatives Unbehagen und ‚linker‘ Gestus gehen da Hand in Hand), ist zum anderen eine auf Schopenhauer, den „Frankfurter Weltweisen“ (VII, 160) gründende Überzeugung von der Sinnlosigkeit menschlicher Geschichte, just zu

7 Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In : Weissberg, Lilliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 34–47; weiterführende Literatur: <http://www.gender-glossar.de/de/glossar/item/28-maskerade> [09.04.2016].

8 Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, Bd. 1, S. 50: „Weltausstellungen sind Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware.“

9 Saar, Ferdinand von: Die Geigerin. In: Ders.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hg. von Jacob Minor. Leipzig: Hesse 1908, Bd. VII, S. 157; alle weiteren Zitate aus dieser Ausgabe werden im weiteren mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl angegeben.

dem Zeitpunkt, als die Modernisierung Wiens scheinbar selbstbewusst Optimismus und Fortschritt verkündet. Die Weltgeschichte ist eben gegen Hegel und Schiller gesprochen kein Weltgericht. Die äußere Pracht des neuen Wien – die Handlung spielt unter anderem am Praterkanal, am neu gestalteten Übergang vom Ersten zum Zweiten Bezirk¹⁰ – ist die Maskerade, hinter der sich nichts als der Leerlauf der Geschichte verbirgt. Ein solches Narrativ hat nur ein tröstliches Moment, dass in dem ewigen Auf und Ab der Geschichte die Sieger von Heute die Verlierer von morgen sein werden.

Saars Rahmenerzähler hält sich programmatisch fern von den neumodischen Orten, er sucht jene anderen auf, von denen er weiß, dass sie schon bald nicht mehr existieren werden. Mitten im Leben baut sich für ihn ein Netzwerk privater Erinnerungsorte auf. Ganz direkt spielt wohl die folgende Passage auf den Umbau der Grünbereiche des ehemaligen Glacis an:

Daher habe ich auch eine Vorliebe für die alten Plätze, die alten Gassen und Häuser meiner Vaterstadt, und bin noch zuweilen in jenen öffentlichen Gärten zu finden, die infolge neuerer Anlagen ihr Publikum verloren haben [...] Selbst mein Mittagssmahl pflege ich zumeist in Speiselokalen einzunehmen, die sich einst eines besonderen Rufes erfreuten, jetzt aber durch moderne Restaurants in den Schatten gestellt und nur mehr von einer kleinen Schar treuer Anhänger besucht werden. (VII, 156f)

Ein solches Etablissement, Erinnerungsort des Alltags, findet sich auch in der späten Erzählung *Die Parzen* (1900). Hier wird das gleichsam Postquamperfektische des Saarschen Wiens in Augenschein genommen. Das Kaffeehaus ist vor der Zeit und ganz unfreiwillig zu seinem eigenen Museum geworden. Saars Figuren, so könnte man sagen, leben in diesem Museum, das noch keines ist, weil es gerade noch nicht seine Funktion verloren hat – das Museum im modernen Sinn des Wortes unterscheidet sich davon kategorisch, es ist ein Ort, an dem man die Vergangenheit besichtigt, während Saars Figuren in ihr leben, je dysfunktionaler der betroffene Ort geworden ist. Von dem Kaffeehaus, in denen die Parzen, drei Frauen, das Regiment führen, heißt es, dass es „sich schon zu jener Zeit höchst unvorteilhaft von den einladenden Interieurs anderer Wiener Kaffeehäuser unterschied“ (IX, 40). Die dezentrale Raumbewegung geht mit der zeitlichen Regression Hand in Hand:

In einer jener ausgedehnten entlegenen Straßen, die sich, früher zur „Vorstadt“ gehörend, im Laufe der Jahre so unbeträchtlich verändert haben, daß sich darin noch heute fast alles so ausnimmt wie in meiner Jugend, befand sich bis ins letzte Dezenium hinein ein Kaffeehaus, das ich im Winter 1854 täglich zu besuchen pflegte. [...]

Die niedrig gewölbten Räume waren bis zur Unkenntlichkeit der einst lichtgrün gewesenen Tapeten verräuchert, die altmodischen Tische wackelten, und dem abgenützten Rohrgeflecht der Stühle drohte der Durchbruch. (IX, 40)

10 Vgl. VII, S. 163.

Während die männlichen Protagonisten solche Lokalitäten in ihrem nostalgischen privaten Anarchismus mit Vorliebe aufsuchen, meiden sie bezeichnenderweise die offiziellen Feste der Maskerade, die für Neu-Wien so charakteristisch sind, etwa die Maskenbälle.¹¹ Beständig befinden sie sich auf der Flucht in eine frühere Epoche, in die Zeit vor dem Neuen Wien, in die Vororte der Stadt, Döbling und Grinzing, als Orte des Rückzugs (*Der Burggraf* 1899/1901), aber auch in die Steiermark und nach Mähren. Eine solche programmatische Selbstdeplacierung steht auch im Zentrum der *Geschichte eines Wienerkindes* (1892), die ausnahmsweise in der Innenstadt spielt, in jenen Gassen, die von der Modernisierung verschont geblieben sind:

Der Stadtteil [...] war jenes alte, mehr oder minder licht- und luftlose Gassengewirre, das sich in der nächsten Nähe des Stephansdomes noch heute von allen Neuerungen fast unberührt erhalten hat. Die Mietzinse sind dort in den meisten Häusern billiger als anderswo, und so besteht auch ein großer Teil der Bewohner aus Leuten, die nur in beschränkten, öfter auch zweifelhaften Verhältnissen leben. In einer der engsten Gassen von einem hohen, grau übertünchten Hause mit vorspringendem Stockwerk angelangt, traten wir – es war im September – in eine dunkle, zugluftige Einfahrt. (IX, 233)

Flucht ist auch in der *Der Exzellenzherr* (1882) ein bestimmendes Motiv. Der beschriebene Vorort zeigt hier indes bereits die Spuren des Wandels hin zu einem integrierten großstädtischen Raum. Zugleich aber hat es den Anschein, als ob der mit dem Ringstraßenbau-Projekt begonnene Umbau des immer größer werdenden Wiens auf eine moderierte Moderne hinausläuft, in der Momente des Ländlichen und Historischen im Kontext eines neues Wiens ‚aufgehoben‘, das heißt integriert werden. Dieses Flair wird bis weit in das 20. Jahrhundert das Selbst- und Fremdbild Wiens bestimmen, das bis heute als Güteausweis der Stadt dient:

Gegen Ende der sechziger Jahre hatte ich meine Wohnung in Wien aufgegeben und mich in einem der nächsten Vororte niedergelassen, wo mir die Annehmlichkeiten des Stadt- und Landlebens vereint geboten wurden. Durch eine staatliche, belebte Hauptstraße mit der Residenzstadt zusammenhängend, zeigte die ausgedehnte Ortschaft an dieser Stelle schon damals ziemlich großstädtisches Aussehen und Treiben, während in den zahlreichen Neben- und Seitengassen, wo anmutige, von weitläufigen Gärten umblühte Landhäuser mit niederen Hütten und hölzernen Scheunen abwechselten, noch vollständig idyllische Ruhe herrschte. (VIII, 45)

Saars Novelle *Requiem der Liebe* (1896) kündigt schon in ihrem Titel ihr Programm an. In ihr sind die durch die Modernisierung nostalgisch gewordenen, von der Devastierung noch verschonten Teile Alt-Wiens mit einem anderen durchgängigen Motiv in Saars Novellen verbunden, dem Bild der gerade noch schönen, aber im ‚Verblühen‘ begriffenen Frau. Ihr erotischer Reiz ergibt sich aus dem zeitlichen Dazwischen. Für dieses Dazwischen steht der wiederum programmatische Titel der Novellensammlung *Herbststreigen* (1897), der

¹¹ Vgl. VII, S. 158f.

zunächst auch mit dem Gelingen reifer und später Liebesbeziehungen konnotiert werden kann. Herbstreigen, das ist der drohende Verlust der Schönheit, der ein letztes Mal eine unwiederbringliche erotische Attraktion bewirkt. Zugleich ist es eine Selbstfeier der Melancholie. Aber die Wiederbegegnung zwischen Dichter und seiner Jugendliebe führt trotz zeitweiliger Annäherung nicht zu einem herbstlichen Glück, wie schon das Eingangstableau und der wohl etwas zu signifikante Name des Dichters, Bruchfeld, verrät:

An einem milden, sonnigen Septembermorgen schritt Leo Bruchfeld die weitläufige Gasse hinunter. Er erinnerte sich noch der Zeit, wo hier nur zwei Reihen unansehnlicher Häuser gestanden, durch eingepflanzte schattige Gärten voneinander getrennt, und gerade diesem Teil des ehemaligen Wiener Vorortes ein sehr ländliches Aussehen verliehen hatte. Aber das rief in ihm keine elegische Stimmung hervor; er ging vielmehr ohne weitere Erwägungen an den stattlichen Gebäuden vorbei, welche sich, mehrere Stockwerke hoch, im Laufe der Zeit links und rechts erhoben hatten. Die meisten Fenster standen offen; Teppiche und Bettzeug waren zum Lüften ausgelegt, und dahinter kamen ab und zu mit halbem Leibe sorgliche Hausfrauen im weißen Morgenhäubchen oder dralle Mägde zum Vorschein. Unten aber regte und bewegte sich in buntem Durcheinander das beginnende Leben des Tages. Fuhrwerke aller Art: Stellwagen und klingelnde Trams, Fiaker und Equipagen, die ihre Insassen aus den nächstgelegenen Sommerfrischen nach der Stadt brachten, rollten auf dem eben bespritzten Fahrwege dahin, während zahlreiche Fußgänger, männliche und weibliche, mehr oder minder eilig ihren Berufsarbeiten entgegenschritten. (X, 107)

Ein Bild gebremsten städtischen Lebens dominiert in dieser Eingangsszene, es scheint so, als hätte das Biedermeier mit der neuen Zeit Frieden geschlossen. Die Fuhrwerke verbinden die Stadt mit dem ländlichen Umland, dem Ort der Sommerfrische, frühem Produkt einer Heterotopie (im Sinne Michel Foucaults) der modernen Berufs- und Arbeitslebens. Eingerahmt ist dieses idyllische Bild kontrollierter Geschwindigkeit aber durch eine gedämpfte ‚herbstliche‘ Stimmung, die Zweifel daran lässt, ob dieses neu-alte Wien Bestand haben wird.

Saar parallelisiert die Schönheit des untergehenden Alt-Wien mit jenen einstigen Schönheiten, die dem männlichen Protagonisten gleichsam über den Weg laufen. Die verblühten Gesichter der Groß- und Kleinbürgerfrauen sind Allegorien des untergehenden vormodernen Wien, so wie wir bei Baudelaire der Prostituierten als Allegorie der modernen Großstadt begegnen. Aber Wien ist keine moderne Großstadt, sondern ein beinahe ländlich-bürgerlicher, gemütlicher Ort, der gleichsam modern übertüncht ist, der Großstadt spielt – auch das ist eine Form der Maskerade. Das gilt übrigens auch noch für Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie* (1908), der eine ganz exakte Topographie des neu-alten Wiens enthält. Broch hat die Epoche des Ringstraßenbaus später als Backhendl-Kultur beschrieben.¹²

12 Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. In: Hermann Broch Kommentierte Werkausgabe in 13 Bänden. Hg. von Paul Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, Bd. 9.1.: Schriften zur Literatur 1, S. 145–175.

Von der Dynamik der Moderne erfasst ist natürlich auch der Kunstbetrieb, den Saar in einer ganz späten Novelle *Der Hellene* (1904) beschreibt. Der Text bezieht sich ganz augenscheinlich auf eine Ausstellung im Jahre 1902, vier Jahre nach der Eröffnung des Kunsttempels der Wiener Moderne. Es ist insbesondere *ein* Kunstwerk, das das Augenmerk des Betrachters auf sich zieht, Max Klingers *Beethoven*. Festgehalten wird auch die labyrinthische Innenarchitektur der neuen Kunststätte, und dass Saar gegenüber der modernen nach-realistischen Kunst skeptisch ist, braucht nicht weiter zu verwundern:

Ich hatte die Ausstellung in der Sezession besucht. Es war noch früh am Vormittage, und so durchschritt ich, von seltsam schönen und häßlichen Gemälden umgeben, fast allein die stillen geheimnisvollen ineinander mündenden Räume. In dem größten war Klingers Beethoven ausgestellt. Während ich nun vor dem kunstvoll gearbeiteten Bildwerk, das mich weit mehr an die Gestalt Schopenhauers als an jene des großen Tonmeisters erinnerte, in Betrachtung stand, wurden nebenan Stimmen laut. (XI, 155)

Wieder begegnen wir einem historischen Verlierer, der unter den neuen Ismen begraben wird. Dass er als der Hellene bezeichnet wird, hat damit zu tun, dass er klassizistisch arbeitet und mythische Motive verwendet, so wie auch sein Lehrer Rahl, dessen Paris sich übrigens im Palais Todesco befindet. Die Begegnung mit dem gealterten Künstler führt zu einer Rückblende in die Zeit der 1860er Jahre, genauer in die Zeit der Fertigstellung eines früheren modernen Kunsttempels, des Künstlerhauses (1868), das für den Rahmenerzähler mit dem Namen Makarts verbunden ist: „Der mächtige Einfluß seiner Kunst erstreckte sich nach allen Richtungen hin. Die Pracht der Renaissance leuchtete durch ihn wieder blendend auf in Vorbauten, Interieurs und in der Tracht der Frauen.“ (XI, 160) Mittlerweile – eine Generation später – ist Makarts Stern schon wieder erloschen,¹³ der mit dem legendären Makart-Umzug anno 1878 anlässlich des dreißigjährigen Regierungsjubiläums seinen Zenit bereits überschritten hat und nun durch neue, kurzlebige Strömungen wie Impressionismus, Verismus oder Böcklin abgelöst wird. Ein später Triumph des klassizistischen Malers, der Makart stets bekämpft hatte, aber die Novelle macht deutlich, dass die Zeit auch für den psychologisch-klassizistischen Monumentalstil des Hellenen längst abgelaufen ist.

Saar hat sich auch mehrfach mit den politischen Verlierern beschäftigt, die mit der Niederlage der Revolution von 1848 sowie den militärischen Niederlagen von 1859 und 1866 verbunden sind. Seine vielleicht raffinierteste Geschichte *Vae Victis / Der General* (1879) behandelt die Folgen des militärischen Desasters des Habsburgischen Staates. Dieses hat einen klaren Verlierer, nämlich das Militär und es hat auch einen innenpolitischen Gewinner, das Bürgertum, das sich anschickt, die dominierende Klasse der Gesellschaft zu werden, das auch den alten Adel, sofern er sich nicht mit den neu-reichen

13 Vgl. VII, S. 166.

Bürgertum verbindet, hinter sich lässt. An keiner Stelle seines Werkes wird so deutlich, dass das Wien der Ringstraße als ein reiches bürgerliches Projekt gilt, mit dem sich seine pauperisierten Adligen (zu denen Saar, biographisch, auch dann zu rechnen ist, wenn sein eigener Adelsstatus durchaus unzuverlässig ist) nicht anfreunden und abfinden können – auch wenn ihnen eine gewisse liberale Lebensart nicht fremd ist. Schauplatz der Handlung von *Vae Victis* ist das Josephstädter Glacis unweit der Votivkirche, mit deren Bau vor dem Architekturwettbewerb von 1858 begonnen wurde.¹⁴ Dort residieren der österreichische General Brandenburg und seine Frau, ein kinderloses Paar. Die Erzählung beginnt mit der Darstellung des Interieurs einer repräsentativen Wohnung und der Vorbereitung eines Empfanges, den seine Frau organisiert. Aber zuvor stellt der diesmal nicht-explizite Erzähler ein Tableau der Wiener Innenstadt und ihrer Perspektiven vor seine Leserschaft. Das Zeitmaß ist ein gedoppeltes. Denn zum Zeitpunkt der Handlung ist der Raum noch ein militärisches Exerziergelände. Wo dieses einmal war, da erheben sich jene Gebäude, die jeder Tourist kennt, der nach Wien kommt, die Universität und das neue Rathaus:

Das Haus, dessen zweites Stockwerk sie mit dem ihrem Gatten bewohnte, lag am Rande des ehemaligen Josephstädter Glacis und ging mit seiner Vorderseite auf jene geräumige Fläche hinaus, woselbst sich nunmehr, inmitten wohlgepflegten Anlagen, die bedeutendsten öffentlichen Gebäude Neu-Wiens erheben. Damals jedoch gewahrte man dort bloß eine steppenartige, von vielen Fußpfaden durchkreuzte Wiese, auf welcher vormittags die Truppen der Garnison ihre Übungen vornahmen, nachmittags aber, bis in den späten Abend hinein ein Heer von Kindern sein fröhliches Spiel trieb. Dahinter erhoben sich mit einem Bruchstücke der alten Bastei die düsteren Häusermassen und ragenden Turnspitzen der Stadt; nach rechts hin zeigten bereits zahlreiche Baugerüste die werdende Ringstraße an, und links kamen, über die ersten Anklänge der Votivkirche und die Dächer der Alservorstadt hinweg, die anmutigen Höhenzüge des Wienerwaldes zum Vorschein. (X, 12)

Der Text verschränkt die architektonische Veränderung mit dem soziokulturellen Wandel, der militärischen Niederlage von 1859 in Magenta und Solferino, durch die die Monarchie ihre reichen Provinzen Venetien und die Lombardei verlor, und mit der Zuspitzung der Geschlechterkonflikte. Das sich gleich zu Anfang der Erzählung anbahnende Scheitern der Ehe von Corona Brandenburg und ihrem Mann hat über die individuelle Dimension hinaus mit eben diesen Veränderungen zu tun. Der symbolische Kurswert des 1848 siegreichen Militärs ist 1859, zum Zeitpunkt der Niederlage und des Beginns des Ringstraßenbaus, dramatisch gesunken; dieser Statusverlust geht Hand in Hand mit dem verspäteten Aufstieg des Bürgertums und damit verbunden mit der wachsenden Bedeutung des Parlamentarismus.

Vorbereitet wird das auf der privaten Ebene dadurch, dass die junge Ehefrau sich nicht in das militärische Milieu ihres Mannes einpassen will und Kontakt mit dem auf-

¹⁴ Vgl. X, S. 12.

steigenden, zum Teil jüdischen Großbürgertum sucht, mit jener Schicht, die ganz eindeutig für das Neu-Wien der Ringstraße steht:

Corona war nämlich in Ischl mit einigen jener reichen jüdischen Familien bekannt geworden, welche, im Laufe der Zeit, zu immer größerem Ansehen gelangend, in ihren glänzenden Wiener Salons alles um sich zu versammeln pflegten, und in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben Geltung besaß oder anstrebte. (X, 22)

Die Zusammensetzung der Abendgesellschaft spiegelt den gesellschaftlichen Wandel, die Vertreter jener militärischen Kaste, der ihr Mann angehört, befinden sich in der Minderheit. So kommt es zu einer doppelten Entfremdung, der Frau vom Mann und des Mannes von seiner familiären Umgebung:

Nach und nach fanden sich nun auch die übrigen geladenen ein: Gelehrte und Professoren mit ihren Frauen und Töchtern, jüngere Doktoren aller Fakultäten, Künstler und Schriftsteller. Dazwischen zahlreiche Orden vor der Brust, einige hohe Militärs, Diplomaten und Staatsbeamte [...] und endlich, ziemlich zahlreich, hervorragende Vertreter der Geldaristokratie mit ihren Familien. (X, 28)

Der Niedergang des Militärs hat nun aber auch einen geschlechtlichen und sexuellen Aspekt. Was die Erzählung thematisiert, ist nicht zuletzt der Prestigeverlust eines klassischen Typus von Mann, der der modernen Frau, die Corona im zeitgenössischen Kontext repräsentiert, nicht mehr genügt und von der er keine Anerkennung erwarten darf. So überlagern sich die persönliche mit einer historisch-sozialen Dimension: Ihr Mann ist in den Augen von Corona ein Verlierer und daher erotisch nicht länger attraktiv. „Ihr habt samt und sonders keine [Zukunft, W. M. F.] mehr.“ (X, 17) Ihm droht der vorzeitige Ruhestand. Und zwar nicht nur beruflich, sondern auch als Mann.¹⁵ Die militärische Niederlage löst die kulturelle Wahrnehmung aus, dass die Geschichte ihr Urteil über diesen männlichen Habitus gesprochen hat. Erst dadurch kommt es zu einem Bruch, der zugleich ein sozio-kultureller ist.

Beim Empfang wird das Bürgertum, das von Corona eingeladen wird, den alten Raum besetzen, während die militärischen Freunde des Mannes ausbleiben. In der Figur des prominenten Parlamentsredners wird ein neuer Typus sichtbar, der, wie es in der Novelle heißt, eine „imposante Männlichkeit“ (X, 29) verkörpert.

Der dramatische Höhepunkt der Geschichte ist erreicht, als der General unfreiwillig Zuhörer eines vertraulichen Gespräches seiner Frau mit dem liberalen Parlamentarier wird.¹⁶ Er weiß nun, dass er nicht nur auf dem Schlachtfeld, sondern auch zu Hause alles verloren hat und beschließt, wie ein Soldat aus dem Leben zu gehen, wobei er das Duell mit dem Bürgerlichen verschmäht und noch während des Abendempfangs in seinem Zimmer Hand an sich legt.

¹⁵ Vgl. X, S. 26.

¹⁶ Vgl. X, S. 32.

Die Novelle endet mit einem kurzen Postskriptum: mit dem Bericht über den Aufstieg und den Fall des Parlamentariers, der nach dem Selbstmord des Generals der zweite Mann Coronas wird (schon ihr Name darf als Leseanweisung gelesen werden, die Protagonistin als eine Art allegorische Figur zu nehmen, die sich zunächst mit dem Militär und sodann mit dem Bürgertum verbindet). Aber so wie die Makart-Epoche an ihr Ende gelangt, so ist es auch hier nur eine Frage der Zeit, bis sich auch im Falle des zweiten Mannes Coronas das Blatt wendet. Mit der Wirtschaftskrise von 1873 verfällt auch die Aura des glänzenden Redners, der sich nicht ganz freiwillig aus der Politik ins Geschäfts- und Privatleben zurückzieht: „Er hatte palastähnliche Häuser in allen neuen Stadtteilen bauen lassen; er besaß Fabriken, Landgüter und Villen; auch war ihm eine kleine Schar von Anhängern geblieben [...]“ (X, 38) Ganz nebenbei erfahren wir von seinem immensen Reichtum, den er sich als Entrepreneur des gigantischen Umbaus von Wien erworben hat.

Die Erzählung operiert wie einige andere Saars auch mit der Figur der Wiederholung: Letztendlich scheitert der namenlose liberale Parlamentarier wie zuvor Brandenburg freilich auf einem anderen Terrain, aber diesmal – Thema mit Variation – verlässt Corona den Verlierer nicht, auch wenn ein „schmerzlicher Zug“ (X, 38) ihr Gesicht durchzieht. Bitter für sie bleibt, dass ihre Liebe kein angemessener Ersatz für den „glanzlosen Fall ihres Gatten“ (X, 38) ist.

So erleidet sie mit ihrem zweiten Mann das gleiche Schicksal, das sie ihrem ersten bereitet hatte: „Vielleicht waren ihr auch dunkle, vorwurfsvolle Stunden beschieden, wo ihr das edle, milde Antlitz des Generals wie strafend entgegenblickte. Aber auch nur *vielleicht*, denn starke Naturen haben in der Regel kein Gewissen.“ (X, 38) Aber wie es sarkastisch am Schluss heißt, braucht man sich für die Kinder dieses freilich nobel deplacierten Paares nicht zu fürchten. Man braucht sich nicht zu sorgen, „daß sie zu jenen gehören, die da zu kurz kommen im Kampfe ums Dasein“ (X, 39).

In diesem modernen Anti-Modernismus, der Darwin mit Schopenhauer zuleibe rückt, gibt es keine Sieger nur Verlierer. Saar stiftet gegen den Triumphalismus der Ringstraße ein melancholisches Narrativ, das eines des Scheiterns und der Vergeblichkeit ist. Es setzt Empathie für jene frei, für die es in den großen Erzählungen des Fortschritts keinen Platz gibt, weil diese großen Narrative Sieger-Geschichten sind. Saar setzt damit eine Traditionslinie fort, die Stifter in der Vorrede zu seinem Novellenkranz *Bergkristall* und zuvor schon Grillparzer mit *Der arme Spielmann* begründet haben, das sanfte Gesetz und die Idee, dass Erfolg keine ethische Kategorie ist, weder im privaten Leben noch in Geschichte und Politik.¹⁷

17 Vgl. Lee, Kyoung Jin: Die Kinderfiguren in der Konstellation des Großen und Kleinen in Adalbert Stifters Bunte Steine, *독일어문화권연구*, 2013, Vol. 22, S. 35. Korea Information Science Society (KISS) Journals. Service der Universitätsbibliothek Wien [09.04.2016].

In Saars österreichischer *tragédie humaine* kommen Menschen zu Wort, die Opfer der jeweiligen Umwälzungen, die die Moderne als selbstläufig gewordene Dynamik entfaltet, geworden sind. Die Nebenfiguren avancieren dabei zu Hauptfiguren. Saars spezifische Leistung besteht darin, dass dadurch ein anderer Blick auf das Große entsteht, das stets in Gefahr ist, zu lächerlicher Kleinheit zusammenzuschrumpfen.

Zwar sind innere und äußere Architektur, die Verfassung der Menschen und ihre Bauwerke auf dem Weg in die Moderne nicht spiegelbildlich einander zugeordnet, aber gleichwohl lassen sich die Fassaden als Signifikant einer reichen Bürgerlichkeit verstehen, denen die Erzählinstanzen mit einigem Misstrauen gegenüberstehen, nicht weil das Bürgertum liberal, sondern weil es kapitalistisch ist. Es ist in *Vae Victis* die Kälte der Frau, nicht ihre Begeisterung für liberale Ideen, die abstoßend wirkt. Mit der Siegerideologie des Sozialdarwinismus kann sich der Verfasser der *Novellen aus Österreich* ebenso wenig abfinden wie heutzutage viele Autorinnen und Autoren mit dem, was man vereinfacht als Neoliberalismus bezeichnet. Das Unbehagen an diesem Aspekt der Moderne generiert die Melancholie für das alte biedermeierliche Wien. Schopenhauers Idee von der Geschichte eines leeren und sich wiederholenden Auf und Ab ist jene Philosophie, die zwar keine Alternative zum Geschichtsverlauf liefert, aber doch so etwas wie den Trost, dass das sanfte Gesetz am Ende auch die Unsanften zu Fall bringen wird.

Der Wiener Ringstraßenbau kann aus einer solchen Perspektive auch als ein kompensatorisches Unternehmen verstanden werden. Der rapide politisch-militärische Machtverlust wird durch den Maskenball repräsentativer Architektur und durch Reichtum kompensiert. Insofern verdeckt die Oberfläche dieser Baukultur die Fragilität des Imperiums. Dafür steht die Figur der Maskerade, die vorgibt etwas zu sein, was sie nicht ist, im Falle der Ringstraße also eine Macht, die illusionär ist. Nicht zufällig verkörpern einige der weiblichen Figuren (z.B. Ninon, das ‚Wienerkind‘) eben den Effekt der Maskerade, der jener Zuschreibung ähnelt, die Lacan als ‚Phallus sein‘ bezeichnet hat. Womit aber nur gemeint ist, dass sie auf etwas verweisen, an dem es ihnen mangelt.¹⁸ Die erstaunliche Zeitgleichheit von militärischer Niederlage und Machtpräsentation ist hierbei sinnfällig. Zwischen dem Signifikant der Ringstraße oder auch der Weltausstellung und dem Signifikat, der Monarchie, tut sich ein Spalt auf, bis am Ende nur mehr der Signifikant übrig bleibt, der im Zentrum des vorliegenden Bandes steht: die Ringstraße. Worauf sie einmal verwies, ist unwiderruflich abwesend: das Imperium. Diese Spezifik macht die semiotische Eigenart der Melancholie aus, die sich an der zum Erinnerungsort mutierten Prachtstraße entzündet, für die Einheimischen wie für das touristische Publikum. Sie ist – und das hat Saar im Sinne des Futur Perfekts bereits vor der Jahrhundertwende antizipiert – Kulisse, ‚spatial‘, und im Sinne von Marc Auge, Ort im

18 Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: Theorien des Fremden. Tübingen: Francke / UTB 2016, Kapitel 7.

Ort.¹⁹ Es koinzidiert mit jenem Narrativ der Nichtigkeit, dem Schopenhauer ein philosophisches Format verliehen hat: „Was GEWESEN ist, das IST nicht mehr; ist eben so wenig wie DAS, was NIE gewesen ist. Aber alles, was ist, ist im nächsten Augenblick schon gewesen.“²⁰

Komisch unpassend ist jenes literarisch gewiss zweitrangige Gedicht *Segensspruch auf Wien* (1891), das Saar als offizieller Redner aus Anlass der Eingemeindung der Wiener Außenbezirke verfasst hat. Darin wird auf höchst zweideutige Weise die Vereinigung dieser Bezirke mit Wien gefeiert, nämlich doch so, dass der Aspekt der Demolierung nicht zu kurz kommt: „Nun, o Wien, in Schutt gesunken, was so lange dich zerstückt / Nun dein weiter Kreis geschlossen, jede Trennung überbrückt.“ (II, 226) Aber daran schließt sich die Trauer um das, was mit Neu-Wien verschwunden ist, um eine fröhliche Lebenskultur:

Denn vorüber sind die Tage, wo bei eines Walzers Klang
Sich dein Volk in bunten Reigen froh und unbekümmert schwang
Fern die Zeit, wo den Phäaken sich das Huhn am Spieß gedreht,
Ihrer Frauen lose Schleier hell in Maienluft geweht;
Längst umdüstert ist der Himmel, der so strahlend einst geblaut.
Und die schimmerndste der Städte ist von Sorge leis' umgraut. (II, 226)²¹

Aus der Beschwörung dieses vorgeblich verschwundenen Selbstbild-Reservoir einer unbeschwerten, fast zeitlosen Volkskultur hat Wien als Komplement zum Neu-Wien der Ringstraße lange geschöpft, in gewisser Weise zehrt es noch heute davon. Das Moment des Bukolisch-Natürlichen, der Stadt auf dem Land, spielt in der Bildlichkeit Wiens noch immer eine gewisse Rolle und generiert einen unübersehbaren Unterschied zu Berlin oder zu den großen europäischen Metropolen, vermutlich aber auch zu Budapest und Prag. Die Rettung des Ländlichen im neuen Wien bleibt so im Gedicht als Trost vermerkt und prägt das Stadtbild bis heute.

19 Auge, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Anthropologie der Einsamkeit. Deutsch von Michael Bischoff. München: C. H. Beck 2012.

20 Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena 2. In: Arthurs Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Hg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmanns 1988, S. 258 (Nachträge zur Lehre von der Nichtigkeit des Daseyns, § 143).

21 Vgl. Bettelheim, Anton: Ferdinand von Saars Leben und Schaffen. In: Ders.: Werke in zwölf Bänden, Bd. 1, S. 220.

Das Bild der Stadt in Gyula Krúdy's Prosa

1. Die Großstadtwerdung von (Buda-)Pest als literarisches Thema

Die ‚Stadt‘ bzw. die ‚Großstadt‘ wird im 19. Jahrhundert immer mehr zu einem vielfältig behandelten literarischen Thema, das in verschiedenen Literaturen (in der englischen, französischen oder deutschen sowie mittlerweile auch in der ungarischen) und in unterschiedlichen Gattungen Ausgestaltungen erfährt.¹ Die Herausbildung einer ästhetischen Moderne hängt mit der Entwicklung von Metropolen und den damit verbundenen Veränderungen der Selbst- und Weltwahrnehmung eng zusammen; diese bestimmten nicht nur die Thematik, sondern auch die Ausdrucksmittel literarischer Werke weitgehend.²

Die Modernisierung der Hauptstadt der ungarischen Hälfte der k. u. k. Monarchie geht nach dem Ausgleich (1867) und besonders nach der Vereinigung der Stadtteile Pest, Buda und Óbuda zu Budapest im Jahre 1873 in raschen Zügen voran: Budapest nimmt eine bis heute bestimmende Stadtstruktur zumeist zu dieser Zeit an, die von Boulevards und Avenues / Alleen bestimmt wird und in vieler Hinsicht an Paris und teilweise an Wien erinnert.³ In Budapest gibt es heute zwei Ringstraßen, den sogenannten Kleinen Ring (Kiskörút) und den sogenannten Großen Ring (Nagykörút).⁴ Bedeutend wurde – besonders in der Periode nach der Vereinigung der Stadtteile bis zu den Mileniumsfeierlichkeiten – die Große Ringstraße, die an beiden Enden die Donau bzw. jeweils eine Donaubrücke in einem Halbrund erreicht. Sie prägte, seit ihrer Errichtung, die Kultur der Stadt vielfältig als Symbol ihrer Veränderungen.

1 Zum Thema ‚Großstadt‘ vgl. z. B. Becker, Sabine: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930*. St. Ingbert: Röhrig 1993.

2 Zur Problematik der Veränderungen der Selbst- und Weltwahrnehmung in der frühen Moderne vgl. Orosz, Magdolna: „Ganz sicher war auch ihm nicht wer er war“. Probleme und Wege der Selbst- und Weltinterpretation in der Erzählliteratur der Jahrhundertwende. In: Anton Schwob / Zoltán Szendi (Hg.): *Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donaauraum*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 2000, S. 93–115.

3 Zur Großstadtwendung von Budapest vgl. auch Balázs, Erzsébet: *Multikulturális világváros születt: Budapest, 1873* [Geburt einer multikulturellen Weltstadt: Budapest 1873], http://epa.oszk.hu/01200/01259/00038/pdf/baratsag_EPA01259_belivek_2-5.pdf [20.09.2015].

4 Die Budapester Ringstraßenstruktur bildet Pariser Vorbilder ab, und die nach der großen Überschwemmung herausgebildete Szegeder Ringstraßenstruktur folgt ebenfalls einem ähnlichen Muster; es kann in dieser Hinsicht von einer gewissen urbanen Modellbildung gesprochen werden.

2. Gyula Krúdy und Budapest

Gyula Krúdy wird in der ungarischen Literaturwissenschaft als einer der bedeutendsten Erzähler der modernen ungarischen Literatur betrachtet. Frühere Forschungen führten die Charakteristika seines Erzählens oft auf biographische Grundlagen zurück, seine Texte wurden als nostalgisches Abschiednehmen von einer verschwindenden Welt betrachtet, wobei auch die Funktion der Erinnerungsstrukturen und seines stilisiert-metaphorischen Stils, die Neuartigkeit seiner Figurengestaltung und narrativen Zeitstrukturen hervorgehoben wurden. Neuere Analysen unterstreichen weitere Eigenarten wie Intertextualität, Metafiktionalität, selbstreflexive Persönlichkeitsspiegelungen, das Ineinanderfließen von Erinnerung und Geschichte, ihre Fragmentierung sowie Kontingenz in seinen Schriften. Krúdy wird dabei als ein Autor gesehen, dessen Werke die Krise des Ich der Jahrhundertwende fortschreiben, sie zugleich ironisch spiegeln und in dieser Ambivalenz darüber hinausgehen.⁵

Krúdy ist zwar nicht in Budapest, sondern 1878 in Nyíregyháza geboren, er ist aber im Alter von 18 Jahren 1896 nach Budapest gekommen, wo er bis zu seinem Tod 1933 lebte. Die Stadt wird für ihn und seine Werke bestimmend, er zeichnet Szenen und Figuren der Großstadt, skizziert Straßen, Häuser, Stadtteile und verbindet sie mit Erinnerungen, Impressionen, Reflexionen. Es entsteht dadurch ein Bild von Budapest, das auch zeitliche Veränderungen aufzeigt, ohne wirklich historisierend zu sein – es sind vielmehr subjektive Momentaufnahmen, ein Kaleidoskop der sich zur Metropole entwickelnden Stadt und ihrer Einwohner.⁶ So wird Krúdy (neben anderen Autoren wie Mór Jókai, Kálmán Mikszáth, Sándor Bródy oder Tamás Kóbor⁷) zu einem eigenartigen Chronisten der Stadt, ohne wirklich historische Romane und Erzählungen zu schreiben.

5 Zu Krúdys Œuvre im allgemeinen vgl. u. a. Bori, Imre: Krúdy Gyula. Újvidék: Forum 1978; Fábri, Anna: Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben [Zyppresse und Pappel. Schicksal, Abenteuer und Rollenspiel in den Werken von Gyula Krúdy]. Budapest: Magvető 1978; Fráter, Zoltán: Krúdy Gyula. Budapest: Elektra 2003; Gintli, Tibor: „Valaki van, aki nincs”. Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben. [Persönlichkeitserzählung und Identität in den Romanen von Gyula Krúdy]. Budapest: Akadémiai Kiadó 2005; Katona, Béla: Az élő Krúdy. Cikkék és tanulmányok Krúdy Gyula életművéről [Der lebende Krúdy. Aufsätze zum Œuvre von Gyula Krúdy]. Nyíregyháza: Jósza András Múzeum 2003.

6 Fábri betont: „Krúdy pesti regényei általában az utcákon járók [...] szemszögéből jelenítik meg a város életét, s így kisebb látószögű (utcákat, tereket, épületeket ábrázoló) képek sokaságát alkotják meg [Die Pester Romane von Krúdy stellen das Leben der Stadt im allgemeinen aus der Perspektive der Spaziergänger dar [...] und schaffen dadurch eine Vielfalt von Bildern (von Straßen, Plätzen, Gebäuden) aus einer engeren Perspektive]“, vgl. Fábri, Anna: Mit lehet írni Pestről? (A Krúdy-művek Budapestjéről) [Was kann man über Pest schreiben? (Über das Budapest der Krúdy-Werke)]. In: Budapesti Negyed 34 (2001), H. 4, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00026/fabri.html> [29.07.2015].

7 Vgl. ebd.

Allgemein charakteristisch für Krúdy ist, daß er in seinen Werken traditionelle Erzählformen verschiedenartig auflöst; obwohl er auch Züge anekdotenhaften Erzählens aufzeigt, wird die Handlung oft reduziert und / oder nur als Erinnerung oder Einbildung sowie episodenhaft gestaltet, was zu verwickelten, mehrschichtigen Zeitstrukturen führt. Entsprechend sind auch die Figuren mit wenigen Zügen gezeichnet. Durch die verschiedenen – oft auch metafikionalen – Reflexionen des (fiktiven) Erzählers und die (vom Erzähler wie von den Figuren) reflektierten vielfältigen intertextuellen Bezüge ergibt sich eine durchgreifende Literarisierung: die Hervorkehrung ihrer umfassenden Sprachlichkeit sowie auch eine häufige ironische Brechung des Erzählten.

Unter Krúdy's Werken gibt es eine ganze Reihe sogenannter „Budapester Romane“ wie z. B. *A vörös postakocsi* (dt. *Die rote Postkutsche*), *Őszi utazások a vörös postakocsin* [Herbstliche Reise in der roten Postkutsche], *Nagy kópé* [Ein großer Schelm], *Velszi herceg* [Der Herzog von Wales] oder *Rezeda Kázmér szép élete* [Kázmér Rezeda's schönes Leben],⁸ in denen die Stadt, ihre Straßen, Häuser und Einwohner in der Erzählstruktur vielfältig funktionalisiert werden. Die Stadt als „Schauplatz“, als Ort des Geschehens bildet dabei nicht nur die vielfältigen Kulissen des Erzählten und des Erzählens; vielmehr werden die erzählten Räume auch symbolisch aufgeladen und lassen eine metaphorische Bedeutung erkennen.⁹

In den „Budapester“ Krúdy-Texten wird der Raum der Stadt weiter strukturiert, indem Buda und Pest meistens einander gegenübergestellt werden: Buda wird eher als ein Ort aufbewahrter Traditionen und alter Lebensweisen konnotiert, wogegen Pest – vor allem bestimmte ausgezeichnete Örtlichkeiten (darunter die Ringstraße und die Andrassy-Straße) – die sich modernisierende Welt, das Neue, die Veränderung repräsentiert. Beide Konnotationsfelder können weiter aufgeteilt, erweitert sowie mit negativen und / oder positiven oder ambivalenten Wertvorstellungen verbunden werden. Im weiteren soll versucht werden, am Beispiel einiger ausgewählter Budapest-Texte von Krúdy bestimmte symbolische Raumstrukturierungen, Bedeutungszuschreibungen sowie eventuelle Akzentverschiebungen aufzuzeigen (wobei man bei Krúdy von keiner linearen ‚Entwicklung‘, sondern vielmehr von sich mit gewissen Akzentverschiebungen wiederholenden Elementen sprechen kann).

8 Vgl. Kozma, Dezső: Rezeda Kázmér szép élete. „Nyíri csend“ és „kőarcú“ nagyváros [Das schöne Leben von Kázmér Rezeda. „Stille von Nyír“ und Großstadt mit „steinernem Gesicht“]. In: Budapest Negyed 34 (2001), H. 4, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00026/kozma.html> [29.07. 2015].

9 Zur strukturbildenden Funktion des „Raumes“ in Erzähltexten vgl. Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993, S. 311–329; Renner: Karl N.: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann. Passau: Karl Stutz 2004, S. 357–381; Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin / New York: de Gruyter 2009.

2.1 Die Stadt als (literarisierte) Erinnerungsprojektion: *Die rote Postkutsche*

In Krúdys erfolgreichem Roman *Die rote Postkutsche* (1913) bietet die Stadt metaphorisch aufgeladene Orte der erzählten Geschichte. Die Großstadt wird zum Schauplatz einer „comédie humaine“, die erzählten Episoden bilden eine lockere Abfolge kleiner Szenerien. Die reduzierte Handlung fokussiert vor allem auf zwei vom Lande in die Hauptstadt geratene Schauspielerinnen, auf einen verträumten, sein Leben nach literarischen Mustern lebenden Journalisten und ein buntes Karussell ihrer Bekannten, Freunden und Freundinnen – allesamt donquichottisch gefärbte Figuren vergangener adeliger Größe, gesellschaftlichen Auf- und Absteigens, zwielichtiger künstlerischer Bestrebungen, käuflicher und verkäuflicher Kunst und Liebe. Die Schauspielerinnen, die ihr berufliches Glück in der Hauptstadt machen wollen, geben ihre Pläne am Ende auf: Szilvia Fátyol findet einen ehemaligen Liebhaber wieder und Klára Horváth kehrt in die Provinz zurück, um dort erneut Theater zu spielen. Der in Klára verliebte Journalist und Literat Kázmér Rezeda, der mit ihr nach einem mißglückten Selbstmordversuch freundschaftlich zusammenlebte, bleibt seinen Gedanken und dem beobachtenden passiven Leben überlassen. Sein Gegenpart, der in der roten Postkutsche herumfahrende märchenhaft-phantastische Graf Alvinczi geistert weiterhin in der Stadt und im Land herum. Die Figuren des nächtlichen Lebens der Großstadt: Bohemiens, Kokotten und heruntergekommene Existenzen bilden den ‚Resonanzboden‘ zu den seelischen Verwicklungen der (eigentlich wenig agierenden) ‚Protagonisten‘ und geben ein buntes Bild des „Jahrmarkts der Eitelkeit“ der Metropole. Sie verbindet die Facetten der den Schwerpunkt bildenden Liebesthematik, deren Varianten von erträumter oder erinnerter Glückseligkeit bis zu (meistens ebenfalls erinnerten oder erträumten) sinnlichen Abenteuern die Glücks- und Identitätssuche der Figuren und deren resignierte Haltung sich selbst gegenüber bestimmen. Die sehnstüchtige Liebe wird dabei von käuflicher, erfüllte Liebe von unerfüllter konterkariert, und der elegisch-nostalgisch romantisierte Liebesdiskurs wird durch ironische, intertextuell aufgeladene Reflexionsebenen der Figuren und des fiktiven Erzählers gebrochen.¹⁰

Die Figuren bewegen sich in und zwischen verschiedenen Orten der Stadt, woraus sich eine Gegenüberstellung zwischen Buda und Pest als zwei unterschiedlichen Weltsegmenten der erzählten Welt ergibt. Allerdings ist diese Opposition nicht ganz eindeutig, da die meisten Figuren beiden Welten zugeordnet werden können. So wohnt Kázmér Rezeda in Buda (nicht in Pest) und erlebt die geheimnisvolle Atmosphäre des Stadtteils, die auch mit (privaten wie historischen) Erinnerungen an die Vergangenheit verbunden ist:

10 Gintli nennt *Die rote Postkutsche* wegen der vielfältigen intertextuellen Anspielungen und der literarischen Sensibilisierung der wichtigsten Figuren „den Roman der Literatur beziehungsweise des Literarischen“. Gintli 2005, S. 39.

Herr Rezeda wohnte in Buda, in der Burg, und wenn er nachts heimwärts spazierte, sah er oft Könige alter Zeiten, wie sie aus der Steinmauer traten. Wohlerzogen zog Rezeda seinen Hut vor Matthias, der wie ein Schreiber gekleidet war, und vor dem düsteren, schwarzbärtigen Sigismund und stand dann mit geneigtem Kopf vor der Bastei, so lange, bis die Geister der alten Könige irgendwo in der Burgmauer wieder verschwunden waren [...]. Vielleicht hatte sich unser trübsinniger Held nur deshalb im Burgviertel eingemietet, weil er darauf bedacht war, daß sich seine nächtlichen Spaziergänge von denen der Pester Jünglinge unterschieden. Herr Rezeda mochte die Geheimnisse und die Nacht.¹¹

Trotzdem zieht Rezeda nach einiger Zeit nach Pest, wo er eine andere, städtischere (aber keine richtig großstädtische¹²) Umgebung erlebt, seinen träumerischen Charakter aber weiterhin bewahrt:

Es war Sommer, und Herr Rezeda übersiedelte aus dem Burgviertel nach Pest, in die Josefstadt, wo in den Höfen blühende Bäume standen und die Fenster der ebenerdigen Häuser über Nacht nicht geschlossen wurden, so daß unser Held stehenbleiben konnte, um den Atemzügen schlafender Frauen zu lauschen. [...] Nachmittags besuchte er mitunter das Kaffeehaus, versteckte sich wie ein einsamer Fremder hinter der Zeitung und nannte den Kellner garçon. (RPK, 148)

Er bleibt jedoch auch ein Grenzgänger, der zwischen Traum und Wirklichkeit, Gegenwart und Vergangenheit, literarischen Plänen und Erfolglosigkeit wandert, und sich auch weiterhin – symbolisch deutbar – zwischen Pest und Buda bewegt, indem er mit den Schauspielerinnen Buda (das Budaer Korso und eine Konditorei) besucht, wie dies Klára Horváth's Worte verraten:

»Ich sage Ihnen etwas, Herr Rezeda. Warum grämen wir uns, wir beide? Draußen scheint die Sonne, und es ist Frühling. Sie gehen jetzt auf die Straße hinunter, und ich ziehe mich an, dann machen wir einen Spaziergang, vielleicht nach Buda, wenn Sie wollen. Wenn uns niemand sieht, werde ich mich auf Ihren Arm stützen.« (RPK, 153)

Außerdem kehrt er dann (nach seinem Selbstmordversuch) mit Klára Horváth nach Buda und in das Tabán-Viertel zurück – in jenen Stadtteil, der innerhalb von Buda zudem noch die zusätzliche Konnotation als ‚uralte‘ und ‚verfallene‘ aufweist, und damit das Charakteristikum von Buda besonders deutlich macht:

Es war Herbst in Buda, im Tabán-Viertel, in einem alten Haus, in dem einmal die Geliebten der Könige gewohnt haben mußten, denn der bereits halb eingestürzte unterirdische Gang diente dem König allein zu dem einen Zweck, seine Geliebte nächtlich besuchen zu können. [...] Aus dem Mauerwerk blickten die uralten Steine hervor [...]. In diesem Haus also nahm Herr Rezeda eine Wohnung, zwei kleine Zimmer. (RPK, 175f.)

Die trübselige Gegenwart von Rezeda in Buda wie in Pest kann auch den Orten seiner

11 Krúdy, Gyula: Die rote Postkutsche. Übersetzt von György Sebestyén. Budapest: Corvina 1989, S. 138f. Im weiteren wird der Text mit der Sigle RPK und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

12 Fábri nennt die Josefstadt ein „sonderbares, doppelgesichtiges Stadtviertel“. Vgl. Fábri 2001.

Jugend im Oberland oder in der Tiefebene gegenübergestellt werden; dadurch bekommt die Stadt für ihn eine negative Konnotation:

Ein fröhlicher und lebenslustiger junger Mann war er früher gewesen, in den Städten auf der Ebene und im Oberland, wo er seine rasch verflogene Jugend verbracht hatte. Im Méze-Garten, in Késmárk, trank er Bier wie die anderen, sang gemeinsam mit ihnen das Lied der Studenten [...]. (RPK, 139)

Pest wird für ihn eine Enttäuschung, ebenso wie für die Schauspielerinnen, die das Leben in Pest als Scheitern erleben, sich aber davon letztendlich befreien können:¹³

Als wir nach Pest zogen, glaubten wir, jetzt käme das wunderbare, lustige, große Leben. Ich wenigstens glaubte immer, daß etwas Außergewöhnliches geschehen würde, wenn ich, eine nicht alltägliche Schönheit, ein begabtes, kluges und gutes Geschöpf, mich in Pest niederließe. (RPK, 128)

Eine weniger problematische Beziehung zur Stadt repräsentieren zum einen diejenigen Figuren, die weniger an sie gebunden sind, weil sie sich in ihr nur vorübergehend aufhalten und dann wieder in ihre gewohnte Umgebung zurückkehren (wie Frau Urbanovics, die auf dem Lande lebt und zur Unterhaltung in die Stadt kommt, dort aber auch ihre ländlichen Gewohnheiten bewahrt), zum anderen diejenigen, die mit der städtischen Umgebung souveräner umgehen bzw. sich darin freier bewegen wie Mme Louise und Alvinczi, „die erfolgreichen Eroberer der Großstadt“¹⁴.

Mme Louise, Schriftstellerin und „die letzte romantische Frau von Pest“ (RPK, 74), kommt vom Lande und repräsentiert auch eine vergangene Zeit. Trotzdem verbindet sie (teilweise als Künstlerin) disparate Elemente städtischen und ländlichen Lebens und wird damit mitten in der Pester Umgebung, und also in einem nicht dafür geschaffenen Raum zur Bewahrerin der Vergangenheit. Die Figur von Alvinczi verknüpft auch verschiedene Zeiten und damit Lebensweisen, denn seine Familie ist uralte:

Der Besitzer der roten Postkutsche, Eduárd Alvinczi, konnte auf einen der ältesten Stammbäume Ungarns zurückblicken. In Budapest gab es keinen stolzeren Mann als Alvinczi de genere Güt-Keled, Spröß großer Paladine [...]. Die Hohenzollern hüteten noch Ziegen, als die Söhne des Geschlechtes derer von Güt-Keled bereits Burgvögte waren und Bans. (RPK, 50f.)

Das „Haus der Ahnen“ (RPK, 52) ist ein aus Erinnerungen bestehendes Hinterland, aus dem Alvinczi seine Lebensabschnitte in Wien und dann vor allem in Budapest, wohin er wie „nach Hause“ (RPK, 52) zurückkehrt, in der Stadtmitte „im alten Gasthof »Zum Goldenen Adler«“ (RPK, 52) aufbaut. Die Stadt stellt für ihn einen mit Verzicht auf die Landidylle verbundenen, jedoch akzeptablen Kompromiss dar, denn Alvinczi „kann sich den veränderten Umständen anpassen. Er ist zu Hause »in der glanzvollen schönen

¹³ Vgl. dazu Kozma 2001.

¹⁴ Ebd.

Welt«¹⁵. So kann er auch das Alte aufbewahren, wie dies sein Aufenthalt in Buda-Zár zeigt: Das Sommerhaus ist ein Übergangsort, wo er sich „nur einmal im Jahr, und immer nur einen Tag [aufhält]“ (RPK, 98). Hier geschieht scheinbar auch eine zeitliche Rückwendung, indem die symbolhafte rote Postkutsche die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, aber auch zwischen den Stadtteilen überkehrt:

Mit wehenden Schweifen zogen vier feurige Rosse eine rotbemalte Kutsche vorbei, die in vieler Hinsicht jenen Postkutschen ähnlich sah, in denen man früher einmal in Ungarn gereist war. [...] Unter großem Geratter verschwanden die mächtigen Räder mit der roten Postkutsche in der Frühlingsdämmerung. (RPK, 102)

Dieser Übergang von Buda nach Pest betont hier – durch die Beschreibung der roten Postkutsche als Reminiszenz früherer Zeiten – das Traditionelle. Die andere Fahrt der roten Postkutsche, deren Erscheinen auf der Andrassy-Straße, die als Repräsentant des sich erneuernden Budapest und der Modernisierung der Stadt betrachtet werden kann, betont hingegen die Verwurzelung der Figur in beiden Sphären:

Auf der äußeren Andrassy-Straße, jenseits der Rotunde [...], ertönte plötzlich mächtiges Peitschenknallen und Pferdegetrappel. [...] Sechs prächtig geschirrte Braunfuchse näherten sich in raschem Trab [...]. Ein Groom in weißen Hosen und Samtmütze ritt auf dem Handpferd, beinahe wie auf einem Balkon saß der Kutscher in gleißendem Licht der Wagenlaternen auf dem Giebel der riesigen rotbemalten Postkutsche. Englische Lords mochten so aus Wales nach London gereist sein, einst, als es noch keine Eisenbahn gegeben hatte. (RPK, 31f.)

Die rote Postkutsche wird zum Symbol einer schnellen Fortbewegung auf der rasche urbane Veränderungen der 1870er Jahre symbolisierenden Prachtstraße, die durch die Reminiszenzen an die historische Vergangenheit immerhin gebrochen und ambivalent gehalten wird. So entwirft der Roman durch seine Raumstruktur ein Bild der Übergänge, einen Rückblick auf Vergangenes mit einer (wenn auch nostalgischen und resignierten) Hinnahme seines Vergehens.

2.2 Die Dominanz von Pest in *Aranyidő* [Goldene Zeit]

Krúdy's weniger bekannter Roman *Aranyidő* [Goldene Zeit] ist zuerst im März und April 1923 in der Zeitschrift *Nyugat*, dann als Buchpublikation 1926 erschienen. Der Text wird mit einem Brief an die Liebe vom fiktiven (nicht näher spezifizierten) Erzähler eingeleitet, in dem dem Leser das Erzählte in einem etwas nostalgischen Ton empfohlen wird: „Lesen wir die nachfolgende Geschichte einfach nur so, als hätte sie sich vor

sehr langer Zeit zugetragen. Vor vielen Jahren, als die Liebe noch auf Erden wanderte [...]“¹⁶. Schon hier wird der Ort identifiziert als „Budapest, wo man an dem Bau der wunderschönen neuen Paläste für die schönen Damen der Stadt sogar nachts arbeitete“ (GZ, 525), wo also eine große Veränderung vor sich gegangen ist. Die erzählte (d. h. aus der Erzählergegenwart betrachtet vergangene / erinnerte) Zeit ist in einem „ungerade[n] Jahr der [18]80er“ (GZ, 527) zu situieren.

Die Stadt spielt in der (eher episodenhaft) erzählten Liebesgeschichte nicht nur als Schauplatz, sondern auch als symbolbeladener Ort eine entscheidende Rolle. Die topographische Aufteilung in ‚Buda‘ und ‚Pest‘¹⁷ und somit in zwei Weltsegmente ist ebenfalls vorhanden, und ihre Konnotationen sind dem in *Die rote Postkutsche* Geschilderten ähnlich: Buda ist der Wohnort des alternden, seiner früheren Liebe nachtrauernden Benedek Szuhay, sein altes Haus birgt auch einen unterirdischen Tunnel, der zur Donau bzw. zum „alten Friedhof, zu einer wie eine Kapelle erbauten Gruft“ (GZ, 528) führt, womit ein Bild von Verfall, Vergangenheit, Erinnerung und begrabener Liebe suggeriert wird. Auf der anderen Seite erscheint Pest, der sich erneuernde, schnell wachsende Stadtteil, der das Bild der Stadt als Großstadt prägt. Hier werden die Erneuerung und die Veränderung betont: Die prächtige Andrassy-Straße und die Ringstraße dienen als Sinnbilder für die Abschaffung des Alten (des alten Stadtbildes) und für die Errichtung des Neuen, des Modernen und der Beschleunigung. Der Bau der Ringstraße bedeutet zugleich auch eine zeitliche Trennlinie zwischen „einst“ und „jetzt“, zwischen den „ehemaligen Pester Frauen“ (GZ, 546) und der „neuen Frauenschönheit“ (GZ, 546), deren Vertreterin die Figur von Mária ist: „Mária war die neue Pester Schönheit, die die große Welt nicht mehr in der altertümlichen Innenstadt erblickt hatte, sondern sie schaute aus einem Mietshaus der Ringstraße auf die unten rauschende, wirbelnde Straße herab.“ (GZ, 547) Sie verkörpert damit auch einen neuen Frauentyp, der den Geist der Zeit, die Aufbruchstimmung spürt und mitmacht: Denn „Mária war aber schon neu, sie war modern [...]. Dieses sonderbare Kind wuchs in Pest mit den Neureichen auf, und sie interessierte sich vor allen Dingen für diejenigen, die die neuen Paläste erbauten.“ (GZ, 549)

Die klare Dichotomie von Buda und Pest wird jedoch durch andere Momente unterlaufen: Einerseits erscheinen auch in Pest weniger neue und moderne Elemente, kleine, enge Straßen, die sich außerhalb der breiten Andrassy-Straße und der Ringstraße befinden; andererseits leben auch in Pest Figuren wie die Wahrsagerin, die Mutter von Mária oder ihre Schwester Ilona, die eine altertümlichere, zwielichtige Lebensweise vertreten.

16 Krúdy, Gyula: Aranyidő. Budapest: Szépirodalmi 1978, S. 524. Im Weiteren werden die Zitate aus diesem Roman mit der Sigle GZ und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert; die zitierten Passagen sind meine Übersetzungen, M. O.

17 Aus der Perspektive der Figur von Szuhay werden die zwei Stadtteile einander klar gegenübergestellt, jedoch auch miteinander verbunden, indem er „hier in Buda“ (GZ, 528) wohnt, aber „drüben in Pest“ (GZ, 528) als Hausbesitzer bekannt ist.

Ilonas Tod setzt ihrem Hin-und-Her-Wandern zwischen den verschiedenen Welten ein Ende, indem sie „auf dem alten Friedhof im Tabán-Viertel“ (GZ, 593) begraben wird, „neben dem Rauchfänger, den Talik und Albeker, neben Raizen und Schwaben [...] Wie hat sich wohl das stolze Fräulein Szarvashegyi in dieser gemischten Gesellschaft gefühlt? Sie hat sich doch danach gesehnt [...]“ (GZ, 593)

Die Figur von Szuhay verbindet die beiden Welten ebenfalls auf ambivalente Weise, teilweise durch seine vergessene skurrile Liebe, die auch das bei Krúdy oft ebenfalls im Erinnerungsdiskurs funktionalisierte ‚Wien‘ hereinholt, sowie auch durch seine Hin-und-Her-Bewegung zwischen Buda und Pest. Ein solcher Übergang ist auch bei der zentralen Figur Mária zu beobachten, wobei sie letztendlich Buda und somit dem Alten den Rücken kehrt und – „das schönste Kleinod der Stadt“ (GZ, 614), die beide Stadtteile trennende und verbindende Donau hinter sich lassend – über die Kettenbrücke¹⁸ nach Pest zurückgeht: „Sobald sie die Pester Seite erreichten, kehrte Márias gute Laune wieder zurück“ (GZ, 615). Somit überwiegt die Bedeutungszuschreibung von Erneuerung und Wandlung in der erzählten Welt, indem dazu erst ein Anfang in der Welt der Figuren geschaffen wird.

2.3 Die zur Metapher gewordene Stadt in *Budapest völegénye* [Budapests Bräutigam]

Die topographischen Oppositionen, die einander gegenübergestellten Räume können auch variabel sein, so daß nicht nur Buda und Pest als Ganzes, sondern auch die „alte Innenstadt“ und die „großen Ringstraßen“¹⁹ innerhalb von Pest spezielle Bedeutungszuschreibungen erhalten bzw. auch zeitlich konnotiert werden: das Alte gehört einer erinnerten Vergangenheit an, das Neue einer näheren Gegenwart oder unmittelbarer Vergangenheit.

Dieses Verfahren ist nicht nur den Romanen Krúdy's eigen, sondern auch in vielen seiner publizistischen Texten aufzufinden, in denen er Rückblicke auf seine Ankunft in der Stadt sowie auf die dort erlebten Eindrücke, Figuren, Ereignisse festhält und die Budapester Topographie fortschreibt. In einem halb romanhaften, halb nach den Memoiren und Tagebuchaufzeichnungen des Barons Frigyes Podmaniczky²⁰ geschriebenen

18 Die Kettenbrücke repräsentiert selbst auch die Erneuerung der Stadt in der Reformzeit des 19. Jahrhunderts und somit einen Aufholversuch und einen ersten Aufbruch von Ungarn in Richtung einer Modernisierung des Landes.

19 Vgl. z. B. Krúdy, Gyula: A „Nyilas ház“ látogatói [Die Besucher des „Schützenhauses“]. In: Ders.: Régi pesti históriák. Budapest: Magvető 1967, S. 32–35.

20 Podmaniczky, Frigyes: Memoiren eines alten Kavaliers. Eine Auswahl aus den Tagebuchfragmenten 1824–1844. Dt. von Márta Kutas-Podmaniczky. Mit dem Original verglichen und neubearbeitet von Ferenc Tibor Tóth, <http://mek.oszk.hu/00900/00957/00957.pdf> [07.09.2015]. Krúdy

Werk setzt Krúdy einem ungarischen Adeligen ein Denkmal, dessen Leben eng mit der Hauptstadt und deren Bauprojekten verbunden war. Podmaniczky gehörte einer traditionsreichen Familie an und repräsentiert bei Krúdy die Lebensweise des ungarischen Adels im 19. Jahrhundert mit Liebschaften, politischen Kämpfen und kultureller Traditionsbewahrung. Besonders wichtig ist im vorliegenden Zusammenhang Podmaniczkys im Alter von 45 Jahren gefasster (und durch Krúdy reflektierter) Entschluß, sich der Erneuerung von Budapest zu widmen, so daß er von den 1870er Jahren an die Bauarbeiten der Andrassy-Straße und dann der Oper leitet.

Obwohl Podmaniczky die Modernisierung vorantreibt, sind bei ihm auch die gegensätzlichen topographischen Zuschreibungen zu entdecken: in den frühen Jahren zwischen ‚Land‘ und ‚Stadt‘ (d. h. dem ländlichen Gutsbesitz und der Pester Wohnung),²¹ dann zwischen der alten Innenstadt, wo er bis zu seinem Tode lebt, und in der sich dynamisch erneuernden Umgebung der Ringstraße, deren Entstehung er selbst vorantreibt. So wird die Figur von Podmaniczky zum Repräsentanten der Veränderung selbst:

Er bedeutet den Übergang aus der Kossuth-Zeit in die Epoche von Franz Joseph, aus den knochenbrechenden nationalen Anstrengungen in die Monarchie des scheinbar ewigen Friedens [...], er war der neue Budapester Typ [...]. Baron Frigyes Podmaniczky konnte noch erleben, daß sein hochgeschätztes Pest „europäisches“ Gewand gewann, weil er sich immer um die Regulierung der Stadt bemühte, obwohl er selbst in einem so altertümlichen Haus wohnte, dass er seine Memoiren beim Licht von Kronleuchtern schrieb. (BB, 402)

Zum Übergang ist eine Verabschiedung der Vergangenheit, sowohl der individuellen als auch der kollektiven, notwendig. So wie Podmaniczky seinem früheren Leben den Rücken kehrt, verschwinden auch die Spuren des Alten und Vormodernen aus der Stadt:

In der Gegend, wo sich jetzt die Sphinxstatuen strecken und Kutschen vor die Tore fahren, haben die Ingenieure vormals Wildwasser abgeleitet; so konnten die tiefgreifenden, grundlegenden Bautätigkeiten des Theaters ihren Anfang nehmen, und ebenfalls zu dieser Zeit begannen die Bauarbeiten der Harkányis, der Brülls und der Foncière. (BB, 320f.)

bearbeitet die Memoiren nicht zu einem traditionellen Roman, sondern er schreibt verschiedene Feuilletons, Zeitungsaufsätze oder kleine Novellen über Episoden des Lebens von Podmaniczky. Diese sind zwischen 1924 und 1933 erschienen. Krúdy will hier – nach der Erschütterung des Ersten Weltkriegs – keinen Kriegsroman schreiben, sondern wendet sich dem Beispiel des 19. Jahrhunderts zu, um zu „sehen, wie unsere Vorfahren wirkten, als noch die fruchtbaren Tage des Friedens leuchteten“ (Krúdy, Gyula: Budapest völegénye. Budapest: Szépirodalmi 1973, S. 403; im Weiteren wird das Buch mit der Sigle BB und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert; die Zitate sind meine Übersetzungen, M. O.). Die einzelnen Texte zu Podmaniczky wurden erst später von der Tochter des Schriftstellers Zsuzsa Krúdy zu einem Buch zusammengefügt.

- 21 Vgl. dazu die Veränderung in Podmaniczkys Leben, den Wechsel vom ‚Land‘ in die ‚Stadt‘: „Frigyes Podmaniczky, der zu dieser Zeit schon ein so eingesessener Pester wurde, als hätte er Aszód mit den wildromantischen Wäldern, dem altertümlichen Schloß und dem stillen herrschaftlichen Leben für immer entsagt, promenierte ebenfalls auf dem Erzsébetplatz“ (BB, 254).

In diesem Vorgang wird die Stadt selbst personalisiert, sie wird zum Gegenstand der Liebe von Podmaniczky gesteigert, zu einer „bis zum Tode währenden, wahren Liebe, die der Baron für die Hauptstadt Budapest empfand“ (BB, 288). Die Elemente der Stadt werden in das metaphorische Bild eingeordnet, das letztendlich die ganze Stadt mit einschließt, verändern doch selbst die im ersten Modernisierungsschub zunächst vernachlässigten Gegenden (die alte Innenstadt, die Terézstadt) ihr altes Gesicht:

Nachdem Baron Frigyes Podmaniczky die Andrassy-Straße erbaut hatte und ihr die Oper als Kleinod auf die Stirn festigte, ihr die Ringstraße um die Taille legte (der „alte Baron“ hatte nämlich auch daran Anteil), hielt er nach seinem Entschluss brav in der Innenstadt aus, da er eine zutiefst treue Seele hatte. Nach der Milleniumsausstellung ging er nicht mehr auf die Andrassy-Straße. (BB, 337)

Krúdy stellt diese Prozesse teilweise auch als Vorbild für seine eigene Zeit dar, er wendet sich in den zwischen 1924 und 1933 entstandenen Kapiteln seines Buches²² von den „Romanen des Krieges“ (BB, 403), d. h. der Tagespolitik und den Problemen seiner Gegenwart ab, um „zu sehen, wie unsere Vorfahren wirkten, als die fruchtbringenden Tage des Friedens leuchteten und am Himmel Ungarns glänzend wechselten“ (BB, 403). Die Bilder der Stadt und die Suche nach Gleichgewicht der einzelnen Teile und Elemente lassen einen nostalgischen Blick auf eine verdüsterte Gegenwart erkennen.

2.4 Widersprüche der modernen Großstadt in *Boldogult úrfikoromban* (Meinerzeit)

Der Roman *Boldogult úrfikoromban* (dt. *Meinerzeit*) (1930) gehört zu den letzten Romanen des Schriftstellers, in dem – wie schon der Titel zeigt – die Erinnerung dominiert, die verschiedene Zeitebenen etablierend zugleich auch eine komplizierte Raumstruktur ins Spiel bringt.

Die ziemlich reduzierte Handlung des Werkes umfaßt einen Tag, den letzten Fastnachtstag, an dem fast nichts geschieht: Eine Gesellschaft, die aus der Lehrerin Vilma, dem „Herumgaffer“ Lajos Podolini, die es beide aus dem Oberland in die Hauptstadt verschlagen hat, und dem „Herren mittleren Alters“ namens Kacsokovics besteht, begibt sich zum Gabelfrühstück in die Bierstube „Stadt Wien“, verbringt dort mit Essen, Trinken, Zuhören und Gesprächen den Tag, an dessen Ende eine tumultuöse Szene für Aufruhr sorgt und zum Material späterer Erzählungen „heldenhafter“ Taten wird, Fräulein Vilma aber – wie sie das schon vor Betreten der Gaststube als witzigen Ein-

22 Die einzelnen Kapitel sind in verschiedenen Zeitschriften erschienen, bis auf drei, die erst nach Krúdy's Tod aus dem Nachlaß ediert wurden. Die Reihenfolge der Buchkapitel entspricht nicht der zeitlichen Abfolge der Erstveröffentlichung der Texte.

fall äußerte – die Bierstube übernimmt und den einstmaligen Hilfsstuhlrichter Lajos Podolini heiratet.

Die Großstadt Budapest ist hier auch ein symbolischer Ort, die in der Gaststube sitzenden skurrilen Gestalten rufen jeweils andere Aspekte des Großstadtlebens in ihren oft monologartigen Gesprächen auf. Gegenwartsplitter, Bilder ihrer Vergangenheit und historischer Ereignisse des Landes sowie Zukunftsängste und -wünsche wirbeln in der Gesellschaft der sich vermehrenden Gäste umher, die individuellen Zeiterlebnisse werden mit ineinandergeschobenen historischen Zeitschichten des Landes durchwoben (von der vom Kaiser Franz Joseph niedergeschlagenen 1848er Revolution durch die als selige Zeit empfundene Herrschaft des „guten Kaisers“ bis zum indirekt hereingespielten Zusammenbruch der Monarchie nach dem Ersten Weltkrieg). Es entsteht ein kompliziertes Zeitgewebe mit symbolhafter Raumstruktur: dem Ineinanderfließen von Zeitebenen entspricht das Ineinanderschieben von Räumen. Die auf der Grenze des katholischen Stadtteils und des jüdischen Stadtteils stehende „Stadt Wien“ befindet sich in Budapest und zaubert die Welt der Monarchie in die moderne Metropole als Vorstellungs- und Erinnerungswelt. Somit wird *Meinerzeit* zu einem modernen Roman, der das Erzählen selbstreflexiv zu seinem Thema macht.

Obwohl der Ort des Geschehens überwiegend auf die Bierstube beschränkt bleibt, erscheinen Wien und das Oberland ebenfalls als durch die Figuren repräsentierte projizierte Räume, und auch bestimmte Orte von Budapest erhalten dabei eine wichtige Funktion, indem sie gegenüber dem zu Erinnerungsorten gewordenen ‚Wien‘²³ und dem ‚Oberland‘ die Erzählgegenwart, also die Bilder der ungarischen Hauptstadt nach dem Ersten Weltkrieg aufrufen. Die beiden Oberländer Fräulein Vilma und Podolini wohnen auf der Margareteninsel, die durch ihre Lage zwischen den Stadtteilen Buda und Pest eine Vermittlungsposition erhält, und nicht nur geographisch, sondern auch die Zeitstruktur betreffend als ein Ort fungiert, wo die Erinnerungen der Figuren an den verlassenen Heimatort intensiv aufkommen; zugleich erscheint die Margareteninsel aber auch als ein Ort, der zur Zukunftssuche und zum Aufbruch in die Gegend der Ringstraße als Ausgangspunkt dient.

Im Gegensatz zur symbolhaften „Inselexistenz“ auf der Margareteninsel²⁴ (und zur

23 Hier wäre zu bemerken, daß ‚Wien‘ auch bei Podmaniczky eine wichtige Rolle spielt: Nach seiner Rückkehr aus Wien inspiriert ihn der Vergleich von Pest mit Wien dazu, die ungarische Stadt, wo „überall nur Verfall, Verwüstung“ (BB, 228) herrscht, zu einer europäischen Großstadt zu entwickeln. Somit dürfte das Werk über Podmaniczky in dieser Hinsicht als ein Gegenstück zu *Meinerzeit* betrachtet werden.

24 Die schon als Auftakt der Geschichte eingeführte Donau gewinnt eine über ihre geographische Beschaffenheit hinausdeutende Funktion als symbolische Verbindung verschiedener Landesteile in der ehemaligen Donaumonarchie. Von der nostalgisch erinnerten Einheit der Monarchie unter Franz Josephs Zeiten zeugt Kacs Kovics' Ausruf in der Anfangsszene der erzählten Geschichte: „Doch das war die Zeit von Franz Joseph, und wahrscheinlich hatten auch die Krähentrupps ordnungsgemäß zu marschieren“ (Mz, 5).

Bierstube „Stadt Wien“, die wiederum zu einer „Insel“ der Vergangenheitserinnerungen wird) zeigt die Reise von der Insel zur Bierstube einen Ausflug in die moderne Stadt: die Reise fängt auf der Insel mit der Pferdebahn an, und am Ende in der Király-Straße steigen die Figuren wieder in einen Omnibus um, den „[z]iemlich muskulöse Pferde zogen“.²⁵ Zwischen den beiden Punkten verläuft aber die Reise mit der „elektrische[n] Straßenbahn“ (Mz, 32), die Fahrt wird durch den beredsamen, „aus der Provinz stammende[n] Schaffner“ (Mz, 32) zu einer Art Stadtbesichtigung, die nicht nur Orte, sondern auch das Leben und die Leute in der Großstadt erkennen läßt:

Zuerst, so verkündete er [der Schaffner M. O.] ohne Herablassung, komme die nach dem Lustspielhaus benannte Haltestelle. Einige Damen in kurzen Kleidern sprangen in der Tat von ihren Sitzen auf, nachdem sie einen prüfenden Blick auf ihre Schuhe geworfen hatten. »Die Mädels kommen das Tanzbein schwingen«, sagte der Schaffner. [...] Am Berliner-Platz sagte der Schaffner: »Hier steigen die Leute vom Land zu, die mit der Westbahn gekommen sind. Bei ihnen muss man aufpassen, der Mann vom Land löst nicht gern Fahrkarten.« An der Podmanicky-Straße wies der Schaffner auf die Tatsache hin, dass hier die Fahrgäste ausstiegen, die auf den Gerichten zu tun hatten. »Vielleicht kommen nicht alle zurück – um dann mit einem alten Fahrschein wieder durch die ganze Stadt zu gondeln.« Bei der Andrassy-Allee durfte der Schaffner die Untergrundbahn der geschätzten Aufmerksamkeit vertraulich empfehlen. »Ich persönlich fahre an freien Tagen durchaus gern mit der Untergrundbahn.« Man war jetzt fast schon bei der Király-Straße, auf Herrn Kacs Kovics' Aufforderung hin begann man sich zu rühren.“ (Mz, 32f.)

Es entsteht so eine Momentaufnahme einer Großstadt, deren dunkle Seiten dann bei der Ankunft in der Bierstube ebenfalls erscheinen: „[D]ie berühmte Ecke zur Király-Straße, die Haltestelle des Omnibusses auf seiner mühevollen Reise von Buda nach Pest“ (Mz, 33) funktioniert als eine Grenze – eine Grenze zwischen der modernen und der vergehenden Technik (Straßenbahn vs. Omnibus) und auch als eine Grenze zwischen Ringstraßenprunk und der „wirre[n], außer sich geratene[n] Straße“ (Mz, 34) mit den „Kleidergeschäften, Heringhandlungen, Spezereiläden, Leinenlagern und Innenhöfen“ (Mz, 34), wo auch das Elend der Großstadt plötzlich ins Auge springt:

Im übrigen wurden die drei von niemandem beachtet, außer von den schrecklichen Bettlern, die hier um die Terézstadt-Kirche versammelt waren, auf Schiebewagen, mit Schemeln, mit dreibeinigen Stühlen aus der ganzen Stadt und aus der Umgebung zusammengeströmt. Eine Bettlerausstellung, als hätten sich rings um die freistehende Kirche die erbarmungswürdigsten Menschen von Budapest gefunden. Es musste seine Bewandnis haben, dass es hier um diese Kirche die meisten Bettler gab, eine furchtbare Sammlung aus dem Elend der Stadt. (Mz, 35)

25 Krúdy, Gyula: *Meinerzeit*. Aus dem Ungarischen übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Christina Viragh. München: dtv 1999, S. 33. Die weiteren Zitate aus dem Roman werden mit der Sigle Mz und der Seitenzahl im laufenden Text gekennzeichnet.

Die symbolische Raumstrukturierung des Textes, wodurch verschiedene Orte (Margareteninsel, Ringstraße, Terézstadt, sowie die virtuelle Räumlichkeiten evozierende Bierstube „Stadt Wien“ und Faykis' Schenke aus dem Oberland) aufeinander bezogen werden können, schafft – zusammen mit den Figuren verbundenen metaphorischen Bedeutungsmomenten – einen Erinnerungsraum, in dem die Vergangenheit der Monarchie in bunter Mischung weiterlebt, jedoch nur als Erinnerung, als aus heterogenen Erinnerungspartikeln bestehendes, damit auch zerstückeltes, auch durch die Räume vermitteltes Gedächtnis der Stadt.²⁶

3. Veränderungen des Bildes der Stadt bei Krúdy

Die untersuchten Texte stellen nur einen sehr kleinen Teil von Krúdys Œuvre dar, so kann das in ihnen sich abzeichnende Bild der Stadt und seine Strukturierung nicht unbedingt auf alle Krúdy-Texte bezogen werden, nicht einmal in Hinsicht auf die sogenannten „Budapest-Erzählungen“ des Autors. Immerhin lassen sich in den vier analysierten Werken einerseits erkennbare raumsymbolische Aufteilungen, Grenzziehungen der Stadt (Buda vs. Pest; Innenstadt vs. Ringstraße / Andrásy-Straße) sowie auch bestimmte Varianten von Grenzüberschreitungen erkennen. Ihre Konnotationen sind auch nicht ganz stabil, sie verschieben sich mehrmals, indem in den späteren Texten eine zwar nostalgisch gefärbte, jedoch auch kritische Sicht auf die Modernisierung und das damit verbundene Verschwinden des Alten beobachtbar wird.

26 Die Kontinuität der Vergangenheit akzentuieren auch die in der Monarchie neben allen Diskrepanzen und Spannungen beobachtbaren latenten „Ähnlichkeiten, Korrespondenzen sowie übergreifende[n] Webmuster“ (Jaworski, Rudolf: Ostmitteleuropa als Gegenstand der historischen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung. In: Feichtinger, Johannes u. a. (Hg.): *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*. Innsbruck u. a.: StudienVerlag 2006, S. 65–71, hier S. 69).

Zwischen Freud'schem ‚Familienroman‘ und Bal'scher
„Cultural Analysis“:
Edmund de Waals *Der Hase mit den Bernsteinaugen*

Meinen Aufsatz zu Edmund de Waals *Der Hase mit den Bernsteinaugen*, der das Thema der Ringstraße gleichsam über Bande aufnimmt, möchte ich mit einem kurzen Ausschnitt aus dem Text *Idole aus Piratenhand* des deutschen Autors und Künstlers Schuldt einleiten, der uns weit weit weg von Wien, Budapest und Szeged ins Land der aufgehenden Sonne führt und den Blick auf Dinge und Rituale der japanischen Alltagskultur richtet. Besonderes Augenmerk kommt in Schuldts erhellenden Ausführungen über interkulturelle Begegnungen bzw. Missverständnisse dem Exportartikel ‚Teddybär‘, der im Japan des 19. Jahrhunderts große Faszination auszuüben verstand, zu: einem Gegenstand, der von den Japanern und Japanerinnen in seiner Materialität und taktilen Beschaffenheit erkundet wurde. Eine Quelle großer Rätselei bildeten die Knöpfe, die den Teddys als Nasen aufgenäht waren: Schließlich gab es diese in Japan zum damaligen Zeitpunkt nicht, „Kleider wurden von Schnüren zusammengehalten, die durch Löcher in Netsukes liefen, kleine Figuren aus Elfenbein, Holz, Metall oder Keramik“¹. Tatsächlich dienten Netsuke in Japan ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert als Knebel sowie auch als Gegengewichte zur Befestigung von ‚Sagemono‘ – hängenden Behältnissen – am Gürtel des taschenlosen Kimono.

Auch in Edmund de Waals 2010 unter dem Titel *The Hare with Amber Eyes. A Hidden Inheritance* und 2012 in deutscher Übersetzung als *Der Hase mit den Bernsteinaugen. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi* erschienenem Buch bilden die Miniatur-Schnitzereien den Ausgangs- und Fluchtpunkt. Doch während Schuldt auf die Funktionshaftigkeit eines Netsuke fokussiert, interessiert de Waal sich für dessen sinnlichen Überschuss, die ihm inhärente Ding-Aura und sein Potential, zum Gegenstand der Reflexion zu avancieren.² In seinem im deutschsprachigen Raum nahezu einhellig enthusiastisch aufgenommenen Erstlingswerk werden die Netsuke wie folgt eingeführt:

1 Schuldt: *Idole aus Piratenhand*. In: Ders.: *In Togo, dunkel und andere Geschichten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013, S. 19–37, hier S. 28.

2 Das sind allesamt Qualitäten, die die in den Medienwissenschaften, der Kunstgeschichte und der Wissenschaftsgeschichte seit einigen Jahren verstärkt einsetzende Hinwendung zu materiellen Dingen als Gegenstände der Erkenntnis und Erfahrung begründet haben. Vgl. dazu beispielsweise die Arbeiten von Anke te Heesen, insbesondere den von ihr gemeinsam mit Petra Lutz herausgegebenen Sammelband: *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Köln: Böhlau 2005.

„Und es gab Objekte, die mit nichts in der westlichen Kunst vergleichbar waren, Objekte, nur als ‚Spielsachen‘ zu bezeichnen, kleine Schnitzereien von Tieren und Bettlern, die man in der Hand drehen und wenden konnte; man nannte sie Netsuke.“³ Der Verweis auf ihre taktile Qualität erlaubt nicht nur Rückschlüsse auf de Waals künstlerischen Hintergrund als Keramikünstler; das von ihm akzentuierte Drehen und Wenden veranschaulicht gleichfalls seine Vorgehensweise – das Drehen und Wenden von Netsuke-Figuren, aber auch von Erinnerungsresten und Archivmaterialien –, die zu bemerkenswerten Einsichten führt. In der Tat haben wir es bei *The Hare with Amber Eyes* mit einem Werk zu tun, das auf sorgfältig recherchierte sowie auf reflektierte und unprätentiöse Art und Weise Geschichte mit ‚großem G‘ als Individual- und Familiengeschichte erschließt. Von signifikanten Jahreszahlen gerahmt – Paris 1871, Wien 1938 und 1945 – wird diese Geschichte von de Waal nicht aus der Rückblende aufgerollt, sondern im Heute situiert, ist de Waal nicht ihr Chronist und Zuschauer, sondern ein zwischen den Zeiten und Orten reisender und vermittelnder Akteur. Gleichmaßen Erinnerungsbuch als auch ‚Familiennroman‘, illustriert de Waals Werk ein Stück weit ‚Kulturanalyse‘ im Sinne der niederländischen Kulturtheoretikerin Mieke Bal. Ihre Arbeiten zählen gegenwärtig, wie ich finde, zu den faszinierendsten Auseinandersetzungen mit kulturellen Praktiken und symbolischen Formen in ihrer Vielfältigkeit und Komplexität; in ihren seit Mitte der 1980er Jahre im Englischen vorliegenden literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Arbeiten entwickelt sie theoretische Konzepte stets in enger Verzahnung mit den zu analysierenden Gegenständen, denen dabei die Möglichkeit gewährt wird, „Widerworte zu geben“ – nur dann könne die Gefahr einer Reduktion vermieden werden. Voraussetzung dafür sei es, die Gegenstände „im Hinblick auf ihre Komplexität und ihre nicht zu lüftenden Geheimnisse mit genügend Respekt [zu] behandel[n], damit sie die Möglichkeit erhalten, die Stoßkraft einer Interpretation zu bremsen, abzulenken und zu komplizieren“⁴. Dieser Umgang mit den Gegenständen wiederum macht eine besondere Aufmerksamkeit für das Detail notwendig, insbesondere für das marginalisierte und übersehene: ein Verfahren, wie wir es ebenso aus der Psychoanalyse kennen. Tatsächlich ist es denn auch ein Ziel dieses Aufsatzes, methodologische Überschneidungen zwischen Bal’scher Kulturanalyse und der Psychoanalyse freizulegen. Das andere – zentrale – Anliegen ist es, ausgehend von einer textnahen Darlegung des Inhalts von de Waals *Der Hase mit den Bernsteinaugen* – wohlgermerkt vom Autor *nicht* als (kultur)wissenschaftlicher Beitrag verfasst – mit Mieke Bal (und Mieke

3 De Waal, Edmund: *Der Hase mit den Bernsteinaugen*. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi. Aus dem Englischen von Brigitte Hilzensauer. München: dtv 2014, S. 70; im Folgenden mit der Sigle HB abgekürzt.

4 Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 18.

Bal mit Edmund de Waal) zu lesen und auf diese Weise die Chancen und Grenzen ihrer Vorschläge zu diskutieren. Vor allem die in Bals jüngster Publikation *Wörterbuch der Kulturanalyse* zu Tage tretende Beziehung zwischen dem Autor als Forschungssubjekt und seinem Untersuchungsobjekt – im vorliegenden Falle: die Netsuke-Sammlung und ihre Geschichte(n) – soll näher betrachtet werden.

Edmund de Waals *Der Hase mit den Bernsteinaugen*, seine im Verbund mit der eigenen Familiengeschichte unternommene Auseinandersetzung mit der Geschichte der Belle Epoque in Paris und der Jahrhundertwende in Wien, mit der Geschichte des Judentums, des Anstiegs des Antisemitismus, des Nationalsozialismus in Österreich sowie der Nachkriegsjahre zählt zu den „Verlust-Erzählungen, den Zerstreuungs-, Zerrüttungs- und Diaspora-Geschichten, wie sie das 20. Jahrhundert so zahlreich verursacht und hervorgebracht hat“⁵. Der Autor und Ich-Erzähler de Waal verfolgt darin anhand der von seinem in Tokio lebenden Großonkel Ignaz Ephrussi, genannt ‚Iggy‘, geerbten Netsuke-Schnitzereien die Geschichte seiner ursprünglich aus Odessa kommenden Familie zurück bis zu Charles Ephrussi, der die insgesamt 264 Stück umfassende Sammlung Ende des 19. Jahrhunderts in Paris erstanden hatte. Charles war Kunst-Sammler und Kunstkritiker – und dabei jener Dandy, der Marcel Proust das Vorbild für seine Figur des Charles Swann in *A la recherche du temps perdu* lieferte. Umgeben von Werken der Impressionisten Renoir, Degas und Sisley sind die Netsuke in Charles' Studierzimmer in der Rue de Monceau im Westen Paris' untergebracht, in einer Vitrine auf grünem Samt, die der Autor mit dem kulturwissenschaftlichen Begriff der ‚Schwelle‘ versieht und mithin als einen Ort des Übergangs, des Dazwischen und der Ambivalenz ausweist (vgl. HB 86).⁶ Denn so unbestritten ihr bereits erwähnter ursprünglicher Gebrauchswert und ihr Bezug zum Alltagsleben auch sein mag, so unverkennbar ist gleichfalls die Wirkung, die sie in ihrem nunmehrigen Darstellungsmodus auf den Betrachter oder die Betrachterin ausüben; unwillkürlich versetzen die Netsuke ihr Gegenüber in eine unheimliche Welt voller Animalismus, Magie und Poesie. Mittels der dem sechsten Kapitel vorangestellten Aufzählung, die gleichzeitig solcherart das in der Masse, der ‚Sammlung‘ aufgehende respektive verschwindende Einzelstück und Meisterwerk würdigt, wird der Leser oder die Leserin dieser Wirkung gewahr:

5 Löffler, Sigrid: Hermeneutik des Zerfalls. Familienromane zwischen Kohäsion und den Fliehkräften der Politik. In: Nagy, Hajnalka / Wintersteiner, Werner (Hg.): Immer wieder Familie. Wien / Innsbruck: StudienVerlag 2012, S. 131–144. hier S. 135.

6 Vgl. dazu auch folgende Passage: „Vitrinen sind dazu da, damit man Objekte ansehen, aber nicht anfassen kann: Sie umrahmen Dinge, halten sie auf Entfernung, locken durch Abstand.“ (HB, 85)

Ein Fuchs aus Holz mit eingelegten Augen / Eine zusammengerinkelte Schlange aus Elfenbein auf einem Lotusblatt / Ein Hase aus Buchsbaumholz und der Mond / Ein stehender Krieger / Ein schlafender Diener / [...] Dutzende Ratten aus Elfenbein / Affen, Tiger, Hirsche, Aale und ein galoppierendes Pferd / Priester, Schauspieler, Samurai, Handwerker und eine badende Frau in einem Holzzuber (HB 81)

Mit der Hochzeit von Charles' Cousin Victor mit Emmy Schey von Koromla im Jahre 1899 beginnt die Wiener Ära der Netsuke-Sammlung. Samt ihrem Gehäuse werden sie als Hochzeitsgeschenk auf den Weg in die sich eben erst konstituierende, „auf brüske Art neureich[e]“ (HB 39) Ringstraße gebracht, in das Palais Ephrussi, womit der Standort der erzählten Handlung sowie des Erzählers für den zweiten und umfangreichsten Teil des Buches nach Wien verlegt wird. Nicht nur die Jahreszahl der Erbauung – 1871 – hat dieses Palais, in de Waals Beschreibung mit anthropomorphen Zügen versehen, gemeinsam: „Das Pariser wie das Wiener Gebäude besitzen beide eine gewisse Theatralik, ein der Welt zugewandtes Gesicht“ (HB 39). Doch im Vergleich zur Bleibe im Pariser West End erscheint das neue Wiener Heim mit seinen dorischen Säulen und korinthischen Pilastern, mit seinen Türmen und seinen Karyatiden als „absurd riesig. Es sieht aus wie eine Fibel zum Thema klassische Architektur [...]“ (HB 137). Wie, so die Sorge des Autors, können die Miniaturen bloß in dieser „selbstgefällig-großmäuligen Stadt überleben“ (HB 147)?

Gleich knapp vier Jahrzehnte werden die Netsuke hinter den Potemkinschen Fassaden am Franzensring 24 – ab 1934 Dr.-Karl-Lueger-Ring 14 (und seit 2012 Universitätsring) – verleben: in Emmys Ankleidezimmer. Die Netsuke dorthin zu verbannen, ist eine Entscheidung, die für den Autor nicht so einfach nachzuvollziehen ist. In ihrer dynamisierenden Aneinanderreihung setzen die folgenden Fragen nicht nur die Unmöglichkeit, den einen, ‚richtigen‘ Beweggrund für diese Platzierung auszumachen, in Szene. Sie belegen gleichfalls de Waals Fähigkeit zur Empathie und zur Mehrperspektivität der Betrachtung der Vergangenheit – zwei Kategorien, die nicht nur für die Bal'sche Kulturanalyse, sondern auch für die in der Geschichtsdidaktik zum Tragen kommende Methode des ‚Historischen Denkens‘ maßgeblich sind.⁷

Das ergibt wirklich Sinn und gleichzeitig überhaupt nicht. Wer kommt schon in ein Ankleidezimmer? [...] Stand die Vitrine vielleicht hier, weil man sich für sie genierte? Oder war die Entscheidung absichtlich getroffen, die Netsuke der öffentlichen Begutachtung zu entziehen, weg von all dem Makart-Pomp? Hatte man sie in einen Raum gegeben, der ganz Emmy gehörte, weil sie von ihnen fasziniert war? Sollten sie vor der Leichenhand des Ringstraßenstils bewahrt werden? (HB 189)

7 Vgl. dazu beispielsweise die Arbeiten von Jörn Rüsen, insbesondere: *Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen*. Köln u. a.: Böhlau 1994.

Versöhnung findet de Waal schließlich angesichts des Umstands, dass mit diesem Standort die Netsuke Teil der (Ding-)Welt der drei Kinder von Victor und Emmy werden. Von Kindermädchen und Nannys erzogen, sehen Elisabeth, Gisela und Iggy in ihrem starken Regeln und Ritualen unterworfenem Alltag ihre Mutter stets, wenn diese sich zum Abendessen umzieht. Dieser intime Moment bildet denn auch die Gelegenheit, ausgewählte Lieblingsnetsuke aus der Vitrine auf den blassgelben Teppich zu entlassen und mit ihnen Phantasiewelten zu erkunden. Für die Präsentation der ludischen Dimension der Netsuke, für die Darlegung der von ihnen eröffneten Spielangebote greift der Autor auf die appellative Anrede zurück – womit offen bleibt, ob Elisabeth, Gisela oder Iggy, der Autor, der Leser oder die Leserin aufgefordert werden, neue Formierungen oder Taxonomien zu erproben. „Oder du wirfst sie durcheinander, so dass die Schwester das Mädchen im Brokatgewand nicht mehr finden kann.“ (HB, 201)

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten werden die Wiener Ephrussis, einst an Reichtum und Einfluss den Rothschilds vergleichbar, enteignet, und das Palais arisiert;⁸ mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten erweist sich auch, wie vorzüglich die Ringstraßenarchitektur den neuen Verhältnissen Dienst leistet – „für Menschenmassen, als Paradeplatz der Emotionen, der Uniformen“ (HB, 282). Ihre Paläste bieten nun Arierung und Raubkunst eine Heimstatt: Zahlreiche Bilder und Kunstobjekte aus dem Besitz der Ephrussis gehen an ‚Ringstraßen-Nachbarn‘ wie das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum, ein Teil der Bibliothek an die Nationalbibliothek, alle ‚ungeeigneten‘ Objekte und Möbel ins Mobiliendepot. Dem Amt für Wildbach- und Lawinenverbauung weist die Gestapo die Familienwohnung des vormaligen Palais Ephrussi zu; der Nobelstock des Palais wird dem Amt Rosenberg übergeben, dem Bevollmächtigten des Führers für die „Überwachung der gesamten und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ (HB, 294).

Dank der Intervention der mittlerweile verheirateten Tochter Elisabeth – Edmunds Großtante –, die einen niederländischen Pass besitzt, gelingt dem Elternpaar Victor und Emmy die Ausreise in die ČSR zum Familien-Sommersitz in Kővecses.⁹ Die Netsuke hingegen bleiben in Wien und zunächst auch im enteigneten Palais in der Ringstraße, wo

8 Vgl. dazu die folgende Passage: „Fünf Jahre nach dem Krieg erhielt Elisabeth das Palais Ephrussi zurück. Es war keine gute Zeit, um ein kriegsbeschädigtes Palais in einer von vier Mächten besetzten Stadt zu verkaufen, der Erlös betrug lediglich 30 000 Dollar. Danach gab Elisabeth auf“ (HB 325).

9 Die Ausreise nach Kővecses erfolgte im Sommer 1938; sowohl in der englischen Originalausgabe als in der deutschen Ausgabe wird die Ortschaft mit diesem ungarischen Namen angegeben. Das Herausgeber-Team des vorliegenden Bandes hat mich indes darauf aufmerksam gemacht, dass der Ort erst am 2. November 1938 an Ungarn angegliedert wurde und vorher eigentlich Štrkovec hieß.

sie vom ehemaligen Dienstmädchen der Familie vor dem Zugriff der Nationalsozialisten gerettet werden. Als *Deus ex Machina* – und nicht in ihrer Funktion, als Dienstmädchen der Herrschaft fortwährend die eigene übergeordnete Position zu verdeutlichen und damit das bürgerliche Selbstbewusstsein zu erhalten – findet Anna in dessen Werk Eingang. Umgeben von Gestapo-Beamten, die das Aussortieren und Verstauen der Besitztümer der Ephrussi überwachen, schafft sie jeweils drei bis vier Stück auf einmal in ihrer Schürzentasche verborgen in ihr Zimmer und versteckt sie dort in ihrer Matratze: „[W]enn ich an Annas Schürzentasche denke, mit ihrem Staubtuch oder einer Garnspule drin, dann denke ich, noch nie zuvor ist man ihnen mit so viel Behutsamkeit begegnet“ (HB 317). Indem de Waal es nicht dabei belässt, die Wunderhaftigkeit der Netsuke-Rettung affirmativ zu bestätigen, sondern vielmehr deren ‚Unangemessenheit‘ wie auch die darob in ihm ausgelösten Emotionen darlegt, gewinnt der Kontext dieser singulären Aktion, dessen Ausmaß an Unmenschlichkeit und Vernichtungswille, das doch das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigt, an Kontur. „Dass die Netsuke in Annas Tasche, in ihrer Matratze überlebt haben, ist ein Affront“, heißt es da. Er könne „es nicht ertragen, dass daraus etwas Symbolisches wird. Warum sollten sie den Krieg in einem Versteck überlebt haben, wo es so vielen versteckten Menschen nicht gelungen ist?“ (HB 321)

Im Dezember 1945 gibt Anna, deren Nachname für de Waal nicht mehr eruierbar ist, die 264 Stück an Elisabeth zurück, die wiederum überreicht sie 1947 ihrem jüngeren Bruder Ignaz, der mittlerweile für einen internationalen Getreideexporteur arbeitet und gerade zwischen zwei neuen Stellen im Ausland wählen kann: Kongo oder Japan. „Japan wird’s werden, sagte er. Ich bringe sie zurück.“ (HB 329) Nach Iggys Tod erbt Edmund die Sammlung. Und entscheidet sich dafür, ihrer Geschichte auf den Grund zu gehen, herauszufinden, „was sie bedeutet“ (HB 30). Eine weitere längere Textpassage aus dem Vorwort, gewissermaßen die vorab platzierte Absichtserklärung des Autors, möge diese inhaltliche Zusammenfassung schließen:

Nostalgie über all den verlorenen Reichtum und Glanz von vor einem Jahrhundert steht mir nicht zu. Und etwas Dünnes interessiert mich nicht. Ich möchte wissen, welche Beziehung es gab zu diesem hölzernen Ding, das ich in meinen Fingern wende – hart und knifflig und japanisch –, und wo es gewesen ist. Ich möchte die Türklinke angreifen können, sie niederdrücken und fühlen, wie die Tür sich öffnet. Ich möchte in jeden Raum gehen, wo dieses Objekt existiert hat, möchte sein Volumen spüren, wissen, welche Bilder an der Wand hingen, wie das Licht aus den Fenstern einfiel. Und ich möchte wissen, in welchen Händen es war, was jemandem daran lag, was er darüber dachte – falls er das tat. Ich möchte wissen, wovon es Zeuge war. (HB 28)

Der gezielte Einsatz der rhetorischen Figur der Anapher verstärkt Rhythmus, Eindringlichkeit und Prägnanz dieser Passage, die dem Leser oder der Leserin an früher Stelle anzeigt, dass für den Neo-Autor de Waal die anhand der Netsuke-Sammlung unternommene Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte ein Unterfangen ist, das von dem

Wunsch, sich mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln – Imagination, Empathie, taktile Wahrnehmung – in diese Genealogie einzuschreiben, sowie von einer starken persönlichen Involviertheit gekennzeichnet ist. Diese lässt sich meines Erachtens nicht allein auf das familiäre Naheverhältnis zurückführen, sondern scheint vielmehr der von Mieke Bal für die Kulturanalyse eingeforderten Subjekt-Objekt-Beziehung zu entsprechen. In ihrer jüngsten auf Deutsch erschienenen Arbeit, dem *Lexikon für Kulturanalyse*, kommt sie darauf zunächst im Eintrag zum Buchstaben „B: bold, brave, boisterous – baroque“ im Zusammenhang mit dem so genannten „barocke[n] Standpunkt“ zu sprechen, der mittels des von ihm hergestellten Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt ersteres verändere:

Subjektivität und Objekt werden voneinander abhängig, ineinander eingefaltet, und dies gefährdet das Subjekt. [...] Diese gegenseitige Abhängigkeit ist die barocke Alternative zu einer historischen Haltung, die sich aus der romantischen Reaktion auf den Klassizismus herleitet, der auf der Beherrschung und Rekonstruktion des historischen Objekts in Kombination mit der Reflexion darüber beruht, wie das Subjekt es erfasst.¹⁰

Ohne dass Bal die Psychoanalyse expressis verbis aufrufen würde, verweist diese „gegenseitige Abhängigkeit“ auf einen Schlüsselbegriff in der Psychoanalyse: die Übertragung, wie sie als psychoanalytisches Konzept zunächst von Sigmund Freud erkannt, entwickelt und sodann von Jacques Lacan umformuliert wurde. Während im engeren Sinne damit jene Situation beschrieben wird, in der die unbewussten Wünsche der Patienten und Patientinnen in der Beziehung zu ihren Analytikern und Analytikerinnen lebendig werden und sich wiederholen, hebt ‚Übertragung‘ in einem breiteren Verständnis auf die besondere, auf Vertrauen und Intimität basierende Beziehung zwischen Analytiker oder Analytikerin und Analysand oder Analysandin ab. Schließlich ereignet sich die ‚talking cure‘ in einem zwischenmenschlichen Beziehungsraum, der durch besondere Nähe, durch Fantasien, Begehren und Verzicht auf äußere Handlungen gekennzeichnet ist. Für die kulturwissenschaftliche Forschungsarbeit ist nun der konzeptuelle Rahmen, den der Übertragungsbegriff – für den Umstand, dass Subjektivität sich in das künstlerische und in das wissenschaftliche Arbeiten einschreibt – bietet, sowie sein implizites Verständnis für all jene libidinösen Dynamiken, Ansprüche und Verwicklungen, denen Beziehungsmodi wie auch Erkenntnisprozesse unterliegen, von größtem Interesse. Nehmen wir den in der Übertragung zum Ausdruck kommenden transgressiven Charakter der psychoanalytischen Erfahrung,¹¹ so werden wir schließlich des Aufeinander-Angewiesenseins

10 Bal, Mieke. *Lexikon der Kulturanalyse*. Aus dem Englischen von Brita Pohl. Wien / Berlin: Turia + Kant 2016, S. 22.

11 Vgl. hierfür Pazzini, Karl-Josef: Übertragung und die Grenzen des Individuums. In: Michels, André / Gottlob, Susanne / Schwaiger, Bernhard (Hg.): *Norm, Normalität, Gesetz*. Wien / Berlin: Turia + Kant 2012, S. 111-127.

innerhalb des wissenschaftlichen Arbeitens gewahrt. Das erkennende Subjekt, der Erkenntnisgegenstand und das Erkenntnisverfahren sind miteinander verwoben, Subjekt und Objekt der Forschung konstituieren sich gegenseitig.¹²

Als Dreh- und Angelpunkt der psychoanalytischen Methode stellt diese Dynamik der Wechselseitigkeit zwischen forschendem Subjekt und zu erforschendem Objekt also auch bei Bal den unabdingbaren Ausgangspunkt jeglicher ‚Kulturanalyse‘ verdienenden Forschungsarbeit dar. Diese geht, so wird in ihrem *Lexikon der Kulturanalyse* deutlich, mit einem Unterminieren von Machtstrukturen und der Überwindung vertikaler und binärer Oppositionen zwischen Subjekt und Objekt einher. Das Modell dieser Beziehung sei stattdessen die Interaktion im Sinne von ‚Interaktivität‘, womit Bal einen transdisziplinären, einen zwischen den Disziplinen wandernden Begriff par excellence ins Spiel bringt.¹³ An einer Stelle als „Verquickung“¹⁴ beschrieben, wird die potentielle Intensität dieser Subjekt-Objekt-Beziehung deutlich. Wenn sich der Status des Subjektes im Zuge dieser Beziehung ändern kann, so freilich auch jener des Objektes. So findet sich bezeichnenderweise am Ende von *Der Hase mit den Bernsteinaugen* folgende Passage: „Ich weiß nicht mehr, ist es ein Buch über meine Familie, über Erinnerung, über mich, oder immer noch ein Buch über kleine japanische Sachen?“ (HB 387)

In methodologischer Hinsicht, so können Bals Ausführungen und ihre kurzen Abstecher in Beispiele eigener Forschungspraxis sowie vorrangig audiovisueller Arbeiten Anderer ausgelegt werden, ist es das unaufhörliche Stellen von, wohlgemerkt, relevanten Fragen und das Hinterfragen vermeintlicher Selbstverständlichkeiten und Gewissheiten – und der Gestus, „die Fragen in Frage zu stellen“¹⁵ –, das jeglicher Forschungsarbeit und Entwicklung der Subjekt-Objekt-Beziehung vorausgehe und gleichzeitig das erforderliche Fundament der Interdisziplinarität liefere: Wir haben es hierbei mit einem Verfahren zu tun, das erneut mit jenem der psychoanalytischen ‚freien Assoziation‘ korrespondiert, indem es versuchen möchte, ein vorauseilendes Filtern und Aussortieren hinsichtlich des Interesses dem Forschungsgegenstand gegenüber zu vermeiden: „Die Fragen, die man stellt, fordern Wissensgebiete ein, und von dieser Forderung aus kann eine Wissenschaftlerin es nicht vermeiden, auf der Suche nach Antworten in bestimmte

12 Vgl. dazu Härtel, Insa / Löchel, Elfriede: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Verwicklungen. Psychoanalyse und Wissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 5–10.

13 Mieke Bal selbst hat in ihren Arbeiten die Aufmerksamkeit auf den Umstand gelenkt, dass Begriffe „wandern“, „dass sie „nichts ein für allemal Feststehendes [sind]. Sie wandern: zwischen den Fächern, zwischen einzelnen Wissenschaftlern sowie zwischen historischen Perioden und geographisch verstreuten akademischen Gemeinschaften“ (Bal 2002, S. 11).

14 Vgl. Bal 2016, S. 44.

15 Ebd., S. 129.

Richtungen gezogen zu werden.“¹⁶ In de Waals Formulierung wiederum liest sich diese Disposition zur Assoziation und zur Abschweifung folgendermaßen:

Ein paar Tage in Odessa und mehr Fragen als je zuvor. Wo hat Gorki seine Netsuke gekauft? Wie hat die Bibliothek in Odessa in den 1870ern ausgesehen? Berdytschiw wurde im Krieg zerstört, aber vielleicht sollte ich auch dorthin fahren und nachforschen. Joseph Conrad stammt aus B.: Vielleicht sollte ich Conrad lesen. Hat er über Staub geschrieben? (HB 390)

Ob der Autor diesem Impuls nachgegeben hat, erfährt der Leser oder die Leserin in weiterer Folge nicht. Was die kurze Passage nichtdestotrotz offenlegt, ist das Surplus, das das Artikulieren von Fragen ungeachtet des Umstandes, nicht alle mit Antworten versehen zu können, verleiht. Bals Plädoyer, Fragen zu stellen, ist einmal mehr als Votum für eine Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand, die durchlässig für Fragestellungen jenseits der notwendigerweise vorab bereits definierten ‚eentlichen‘ Forschungsinteressen bleibt, zu lesen: als Aufforderung für den Kulturwissenschaftler oder die Kulturwissenschaftlerin, vorsätzlich ‚Holzwege‘ im Heidegger'schen Sinne zu begehen, und jeder Zentrierung postwendend mit Dezentrierung zu begegnen. Was wiederum jene von der Psychoanalyse konzeptuell als ‚Übertragung‘, in der Bal'schen Kulturanalyse als ‚barocken Standpunkt‘ gefasste und von de Waal in Buchform überführte Subjekt-Objekt-Beziehung angeht, wird deutlich, wie sehr diese auf Entschleunigung und Ergebnisoffenheit basiert. Indes: Wie viele der von Bal angesprochenen Leser und Kulturwissenschaftlerinnen über die zeitlichen und materiellen Ressourcen verfügen, um sich diese ‚Beziehungsarbeit‘ und die damit einhergehende Forschungsethik leisten können, steht auf einem anderen Blatt.

Betrachten wir nun die Position, von der aus de Waal sich seinem Forschungsgegenstand nähert, so sticht hervor, dass dies nicht aus einer vermeintlich gesicherten Position erfolgt. Hier wird nicht auf ein Hegel'sches ‚absolutes Wissen‘ – oder, psychoanalytisch gewendet, auf ein imaginäres Wissen – abgezielt.¹⁷ Anstelle den Forschungsgegenstand vorausseilend in Besitz zu nehmen und sodann zu domestizieren, legt de Waal zum einen in aller Deutlichkeit sein eigenes Nicht-Wissen (und mitunter seine Überforderung), zum anderen die eigene Positionierung und Perspektivität offen, zwei Kategorien, deren Transparenzmachung meines Erachtens für die Kulturanalyse unabdingbar ist – wenn gleich Ausmaß und Intensität, die de Waals Einschreibungen von Subjektivität in den Forschungsgegenstand und in den Text annehmen, einen wissenschaftlichen Rahmen womöglich, vermutlich zu sprengen drohten.

16 Ebd.

17 Mit der Psychoanalyse und Jacques Lacan gesprochen, geht es hier gerade nicht um jenes imaginäre Wissen im Sinne von *connaissance*, worunter Lacan illusorische Selbst-Kenntnis, Phantasievorstellungen von Einheit sowie Herrschaft über sich selbst sowie den oder die Andere/n fasst.

Es wird mir klar, dass ich unbedingt wissen möchte, wie dieses hart-weiche, leicht zu verlierende Objekt überlebt hat. Ich muss einen Weg finden, seine Geschichte zu enträtseln. Dass ich dieses Netsuke besitze, dass ich sie alle geerbt habe, bedeutet, man hat mir eine Verantwortung für sie und für die Menschen, die sie besaßen, übertragen. Ich fühle mich unsicher und verwirrt, wie die Bedingungen dieser Verantwortung aussehen mögen. (HB, 25)

Das Haus ist schlicht zu riesig, um es in sich aufzunehmen, es nimmt zu viel Raum ein in diesem Teil der Stadt, zu viel Himmel. Es ist eher eine Festung oder ein Wachturm als ein Haus. Ich versuche seine Größe in den Blick zu bekommen. Das ist sicher kein Haus für den Ewigen Juden. Und dann fällt mir meine Brille hinunter, einer der Bügel bricht am Gelenk, ich muss das Gestell zusammenklemmen, um überhaupt etwas zu sehen.

Ich bin in Wien, durch einen kleinen Park hindurch sind es ein paar hundert Meter bis zu Freuds Wohnung, ich stehe vor dem Haus meiner väterlichen Familie – und ich kann nicht klar sehen. Wenn das keine Symbolik ist [...]. (HB 138)

Dank dieser Darlegung der eigenen Standortgebundenheit werden nicht nur Verfahren, die auf Dominieren und Domestizieren des Forschungsgegenstandes beruhen, vereitelt; auch die Beziehung zum Leser oder der Leserin entbehrt damit eines belehrenden Duktus. Vielmehr wird dieser oder diese mitunter auf implizite Art und Weise aufgefordert, selbst Antworten auf offen bleibende Fragen und Erklärungen für die Entscheidungen seiner ‚Akteure‘ zu finden: „Verliebte sich [Charles] in den auffallend blassen Hasen mit den Bernsteinaugen, und kaufte er die anderen, um ihm Gesellschaft zu leisten?“ (HB 82), so heißt es an einer Stelle. An einer anderen dagegen unterstreicht de Waal, wie prekär manche Fragestellung ist, wie ungesichert mitunter der Boden, von dem aus abgehoben wird: „Was ich nicht sehe, das ist Viktor in Emmys Ankleidezimmer, wie er in die Vitrine blickt, sie aufsperrt und ein Netsuke herausnimmt“, so führt de Waal ex negativo dem Leser oder der Leserin die fehlenden Bilder vor Augen, und: „Ich weiß nicht einmal, ob er der Mann ist, neben Emmy zu sitzen und sich mit ihr zu unterhalten, während sie sich ankleidet und Anna sich um sie zu schaffen macht. Ich weiß nicht, worüber sie sich eigentlich unterhalten. Cicero? Hüte?“ (HB 195) Nein, de Waal kann die Beweggründe seiner Protagonisten und Protagonistinnen nicht ergründen oder verifizieren. In der Erzählforschung, darauf sei in diesem Zusammenhang verwiesen, herrscht mit Käthe Hamburger denn auch dahingehend Einigkeit, dass es nur in der Fiktion möglich sei, die Gedanken von anderen Personen einzusehen.¹⁸

18 Vgl. Fludernik, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 51.

Gewiss wäre es ein lohnenswertes Verfahren, mittels *Der Hase mit den Bernstein-
augen* und beispielsweise unter Rückgriff auf Hayden Whites Werk *Metahistory* das
Verhältnis zwischen Literatur, Mythos und Geschichtsschreibung und deren wohlge-
merkt graduelle Unterschiede zu diskutieren¹⁹ – doch ist mir dies im Rahmen des vor-
liegenden Aufsatzes nicht möglich. Vielmehr möchte ich, fast schon am Ende meiner
Ausführungen angelangt, in aller Kürze auf den Begriff des ‚Familienromans‘, mit
dem die Literaturkritik den Text von de Waal zu bezeichnen pflegte, rekurren. Im
Sinne einer performativen Anwendung der hier diskutierten Subjekt-Objekt-Bezie-
hung – sprich: des Gewähr-Werdens meiner Subjektivität und der Horizontgebunden-
heit des eigenen Wissens, sowie des Nicht-Unterdrückens meines Begehrens – ist es
für mich schließlich nur schlüssig, diese Zuschreibung auf seine psychoanalytische
Konnotation hin zu untersuchen bzw. die Beziehungen des Autors zu den verschie-
denen, den lebenden wie den verstorbenen, Familienmitglieder näher zu beleuchten.
Diese Zuschreibung ist insofern nicht verwunderlich, als das familiäre Beziehungs-
gefüge seit der Jahrtausendwende mit all seinen Konflikten in die deutschsprachige
Literatur zurückgekehrt ist und der Familienroman zu einer der beliebtesten litera-
rischen Gattungen der letzten Jahre avancieren konnte. Ein Auslöser für die auffal-
lende Renaissance des Familienromans in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
ist vermutlich Jonathan Franzens Welterfolg *Die Korrekturen* (*The Corrections*, 2001)
gewesen.²⁰ Eine andere nicht zu unterschätzende Rolle bei der Rückkehr der Gattung
auf den deutschsprachigen Literaturmarkt sowie in die Literaturkritik und -wissen-
schaft spielte ein im deutschen Wochenmagazin *Der Spiegel* erschienener Artikel des
Literaturkritikers Volker Hage, der einige Neuerscheinungen rund um das Thema der
Aufarbeitung der Kriegserfahrungen der Großeltern zusammenführte.²¹ Die bald da-
rauf entstandene wissenschaftliche Analyse führte – unter Einbindung eines Nicht-
Literaturwissenschaftlers: des Soziologen und „Familiengedächtnis-Experten“ Harald
Welzers²² – Hages Standpunkt weiter und las die Neuerscheinungen (u. a. von Stephan

19 Vgl. Hayden, White: *Metahistory. The Historical Imagination in 19th Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press 1983; sowie dazu Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Nar-
rative. Eine Einführung*. Wien / New York: Springer 2002, S. 130–143.

20 Vgl. Hielscher, Martin: *Kontinuität und Bruch der Genealogie. Die Inszenierung archaischer
Familienstrukturen im Roman der ‚Migranten‘*. In: Gali, Matteo / Costagli, Simone: *Deutsche
Familienromane. Literarische Genealogie und internationaler Kontext*. München: Fink 2010,
S. 195–206, hier S. 195.

21 Hage, Volker: *Die Enkel wollen es wissen*. In: *Der Spiegel* 12 (2003), S. 170. Vgl. außerdem
Ursula März' nahezu gleichzeitig erschienenen Artikel: *Erforschen oder Nacherzählen*. In:
Die Zeit 19 (2003), online abrufbar unter: [http://www.zeit.de/2003/19/L-Wackwitz_2fWerle/
komplettansicht?print=true](http://www.zeit.de/2003/19/L-Wackwitz_2fWerle/komplettansicht?print=true) [28.9.2015].

22 Vgl. dazu Harald Welzers Aufsatz: *Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Gene-
rationenromane*. In: *Literatur. Beilage zu Mittelweg* 36 1 (2004), S. 53–64.

Wackwitz, Simon Werle, Uwe Timms, Reinhard Jirgl, Tanja Düncker²³) im Hinblick auf die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und als Dokumente über die Umstrukturierung des kollektiven Gedächtnisses im familiären Archiv. Historische Akteure und Akteurinnen werden in „dieser konsequenten Zusammenbindung von Geschichte, Gesellschaft und Familie“, so Aleida Assmann, „durch das Prisma der Familiengenerationen [...] als Väter, Brüder, Großeltern [gesehen]“²⁴.

„Familienroman“ ist nun nicht nur ein literaturwissenschaftlicher Begriff, sondern gleichfalls ein psychoanalytischer. Tatsächlich ist die Nähe zwischen Literatur und Psychoanalyse der von Sigmund Freud entwickelten Wissenschaft vom Unbewussten gleichsam inhärent. Der literarische Text diene dem, mit Foucault gesprochen, „Diskursivitätsbegründer“²⁵ Freud nicht nur zur Illustration von theoretischen Konzepten und Begrifflichkeiten der eigenen Theorie, sondern darüber hinausgehend als Medium der theoretischen Inspiration und Reflexion, der Illustration und der Legitimation. Legenden und Mythen stehen denn auch am Ausgangspunkt des besagten Familienroman-Begriffs, den er in einem 1909 verfassten Artikel über Otto Ranks Studie *Der Mythos von der Geburt*²⁶ erstmals darlegte. Freud, der schließlich mit seiner Psychoanalyse eine Theorie der bürgerlichen Kernfamilie – Vater, Mutter, Kind – entwickelt hat, fasste darunter das Phänomen, dass das Kind dazu neigt, seine realen familiären Bindungen in der Phantasie zu verändern und dort eine neue, idealisierte Familie zu schaffen. Insbesondere die Person des Vaters werde dem Wunschbild des Vaters entsprechend erhöht, die dabei entstehenden Phantasien sieht Freud im Ödipuskomplex begründet.²⁷

Mit Charles, Victor und Iggy ist es die männliche Genealogie, die im Zentrum von *Der Hase mit den Bernsteinaugen* steht; der eigene Vater, der bisher das überaus spärliche Familienarchiv verwaltet hat, spielt nur eine blasse Randfigur. Die männliche Referenzfigur in diesem Text ist zweifelsohne Charles Ephrussi, mit dem das Netsuke-Vermächtnis seinen Anfang nahm. Als Kunsthistoriker, Sammler und Dandy ist ihm ein großes Faszinationspotential inhärent; in sein Reich der Dinge einzutauchen, sich

23 Vgl. Wackwitz, Stephan: Ein unsichtbares Land. Familienroman. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003; Werle, Simon: Der Schnee der Jahre. Roman. Zürich: Nagel und Kimche Verlag 2003; Timm, Uwe: Am Beispiel meines Bruders. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003; Jirgl, Reinhard: Die Unvollendeten. München / Wien: Hanser 2003; Dünckers, Tanja: Himmelskörper. Roman. Berlin: Aufbau Verlag 2003.

24 Assmann, Aleida: Generationsidentitäten und Vorteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Wien: Picus 2006, S. 24.

25 Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 7–31, hier S. 24.

26 Rank, Otto: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Nach der zweiten Auflage von 1922. Wien / Berlin: Turia + Kant 2009.

27 Vgl. Freud, Sigmund: Der Familienroman der Neurotiker. In: Ders.: Gesammelte Werke VII. Werke aus den Jahren 1906–1909. London: Imago Publishing Co. 1947, S. 227–231.

seine Mondanität auszumalen, ist nicht nur für den Leser oder die Leserin äußerst reizvoll, auch der Autor de Waal ist der permanenten Faszination, die von Charles ausgeht, ausgesetzt: gleichsam eine ‚Produktionsbedingung‘ seines schöpferischen Arbeitsprozesses, der er sich durchaus bewusst ist. Der opulente, illustre und kurzweilige Lebensstil des Charles Ephrussi im ausgehenden 19. Jahrhundert, wie er sich zumindest nach einer ersten oberflächlichen Bekanntschaft inklusive all der damit einhergehenden Zuschreibungen und Assoziationen darstellt, scheint andererseits mitnichten jenen Kriterien, die für den Autor von Bedeutung sind, standhalten zu können: Beständigkeit, Ausdauer, Wahrheitsliebe, ein Interesse nicht nur für Formen sondern auch für Inhalte, ein Interesse für Substanz. „Er ist in der ungewöhnlichen Lage, zugleich absurd wohlhabend und sehr eigenständig zu sein. Nichts davon lässt mich mit ihm warmwerden“, so räumt de Waal an einer Stelle ein, und: „Ganz im Gegenteil, das Bett macht mir ein mulmiges Gefühl; ich bin mir nicht sicher, wie lange ich es mit diesem jungen Mann und seinem Sinn für Kunst und Inneneinrichtung, Netsuke hin oder her, aushalte.“ (HB 53) Im Unterschied zum Freud'schen Familienroman-Setting liegt hier ein Szenario mit umgekehrten Vorzeichen vor. Charles muss nicht mehr erhöht werden, muss nicht mächtiger, ganz im Gegenteil muss er ‚schmächtiger‘ gemacht, auf gleiche Augenhöhe gebracht werden.

Tatsächlich haben wir es hier erneut mit den unterschiedlichen Strategien, eine tragfähige Subjekt-Objekt-Beziehung zu entwickeln, zu tun; und wieder wird der Leser oder die Leserin eingebunden in diese Bemühungen, ein angemessenes, wertschätzendes Verhältnis zum eigenen Vorfahren aufzubauen, in seinem Ringen darum, Identifikationsangebote annehmen zu können. Erst nach der Klärung dieser Beziehungsebene kann die (kulturwissenschaftliche) Forschungsarbeit beginnen.

Charles lernt, Zeit mit einem Bild zu verbringen. Man fühlt, dass er hinschaute, wegging, wieder hinschaute. Es gibt Essays über Ausstellungen, wo man dieses Antippen an der Schulter fühlt, dieses Umwenden, um noch einmal hinzusehen, das Näher-Herankommen, Zurücktreten. Man spürt seine wachsende Sicherheit und Leidenschaft, und dann endlich eine zunehmende Härte, die Abneigung gegen vorgefertigte Meinungen. [...]

[...] Ich denke allmählich, mit dem Mann könnte ich arbeiten. Meistens gibt er nicht an damit, wie viel er weiß. Er möchte uns das, was er vor sich hat, deutlicher sehen lehren. Das ist ehrenwert genug. (HB 54)

Deutlicher sehen lernen. Das ist eine der Anweisungen, mit der der Leser oder die Leserin nach der Lektüre des *Hasen mit den Bernsteinaugen* – ob für künftige kulturwissenschaftliche Forschungsprojekte oder aber für das Flanieren beispielsweise in der Wiener Ringstraße – bedacht wurde. Lassen wir in dieser Angelegenheit auch Mieke Bal zu Wort kommen, für ein Schlusszitat:

Mein Ausgangspunkt in der Kulturanalyse ist folgender: Wenn man gut auf sie eingeht, antworten Gegenstände. In den Details wehren sie sich gegen verquere Interpretationen; doch um diese und den Widerstand wahrzunehmen, müssen wir uns verpflichtet fühlen, wirklich hinzusehen. Sie stimmen sinnvollen, relevanten Interpretationen zu, indem sie in der Folge weitere Einsichten ermöglichen.²⁸

²⁸ Vgl. Bal 2016, S. 15.

The *flâneur* in Hungarian Literature

Budapest and Szeged in Classic and Contemporary Literary Modernism

1. The *flâneur* in European (French, English, German) and American Literature

The *flâneur*, a well-known concept created by Charles Baudelaire, is the most important archetype in the modern and postmodern city. This figure first appeared in Baudelaire's *Le Spleen de Paris* (Eng. *Paris Spleen*) (1869), which provides a rich catalogue of the modern urban environment. The theoretical sources of the concept of the *flâneur* are texts by Walter Benjamin.

According to Benjamin, the *flâneur* (or *boulevardier*) is the eternal saunter, whose attitude is marked by power, violence and compulsion. In essence, the *boulevardier* owns the violent power of walking while adopting a view of the observer. According to this concept, the urban space is a 'market', a 'theatre', a 'panorama', and the user of this space is a 'painter', a 'screenwriter' or a 'director'.¹

From a theoretical perspective, the question is what the important objects in city discourses are. The significant experience of the modern global city is the *flâneur*'s position, and the main symbol of modern and postmodern space is the street, a liquid and flexible communal area. According to Hartmut Böhme, the *flâneur* is a dominant subject in modern urban theory.² This character can also be found in Baudelaire's famous prose poem, *Les foules* [Crowds], which considers the metropolis to be an 'art' and the *flâneur* an 'artist', who changes his roles in this cavalcade.³

The above thoughts were followed by Richard Sennett's, who, among others, speaks about the socio-cultural milieu of modernity. Sennett's work, *The Fall of Public Man* (1977), mentions the most specific example from the oeuvre of Honoré de Balzac. In 19th century French literature, firstly in Balzac's novels, the city is the place where "a human soul is completely revealed"⁴. Here the *flâneur*, who takes on the roles of screenwriters

1 Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: W. B.: Gesammelte Schriften [Collected Works] Frankfurt: Suhrkamp 1991, p. 509-655, 511.

2 Böhme, Hartmut: Global Cities und Terrorismus. – Über Urbanität in einer globalisierten Welt. In: Blum, Elisabeth / Neitzke, Peter (eds.): Boulevard Ecke Dschungel. Stadt-Protokolle. Hamburg: Edition Nautilus 2002, p. 69-81, 69.

3 Baudelaire, Charles: Les foules [Crowds]. In: Ch. B.: Le Spleen de Paris [Paris Spleen]. Paris: Librairie Générale Française 1964, p. 37-38.

4 Sennett, Richard: The Fall of Public Man. New York: Vintage Books 1978, p. 340.

and directors, is exploring the city as if collecting the fragments of a big picture. The place in this concept is an ‘empty space’, which gains its meaning from the cultural context.⁵

The first and best-known example of this voyeur is Alain-René Le Sage’s protagonist, ‘The Devil on Two Stix’. The hero of Le Sage novel’s (*Le Diable boiteux*, 1707), the ‘Lame Devil’, who looks into chimneys, sees through the walls, who takes the roofs away, is the archetype of the modern spectator: “The spectacle was, as you may suppose, sufficiently wonderful to rivet all the Student’s attention. He looked amazedly around him, and on all sides were objects which most intensely excited his curiosity.”⁶ Le Sage’s technique also appears in Viktor Žmegač’s ambitious literary and poetical summary. The definition which Žmegač uses is the ‘transcendent blink’.⁷ Le Sage’s novel is an excellent antecedent of modern literature; the model he established has its parallels in modernity. A similar ‘Lame Devil’ situation is present in the following poem by Baudelaire, entitled *Les fenêtres* (Eng. *Windows*) (1869):

Looking from outside into an open window one never sees as much as when one looks through a closed window. There is nothing more profound, more mysterious, more pregnant, more insidious, more dazzling than a window lighted by a single candle. What one can see out in the sunlight is always less interesting than what goes on behind a window pane.⁸

One of the major characteristics of Arthur Rimbaud’s book, *Les Illuminations* (Eng. *Illuminations*) (1872) is precisely the *flâneur*’s position. The prose poems of the volume speak about the attitude and myth of the urban walker. The primary organising image in Rimbaud’s poem, the *Ville* (Eng. *City*), is a ghostly metropolis, which appears like the pieces of a kaleidoscope: “I’m an ephemeral and not too discontented citizen of a metropolis thought to be modern because all known taste has been avoided in the furnishing and exterior of houses as well as the city plan.”⁹ The basic elements of Rimbaud’s narrative model are the artefacts of the city: passages, doorsteps, doors and streets. Lewis Mumford also mentions that the important base elements of this urban structure are streets and highways. In his reflection, architecture is a visual art and a philosophy, and the modern metropolis seems to have an artistic nature.¹⁰

5 Lukovich, Tamás: A posztmodern kor városépítészetének kihívásai [The Challenges of the Architecture of the Postmodern City]. Budapest: Pallas Stúdió 2001, p. 69–71.

6 Le Sage, Alain-René: *The Devil on Two Stix*. Transl. by Joseph Thomas. Illustrated by Kitty Shannon. Published by the Ex-classics Project, 2010, <http://www.exclassics.com>, p. 21 [16.07.2016].

7 Žmegač, Viktor: *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*. Vol. 2. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991, p. 256.

8 Baudelaire, Charles: *Window*. In: Ch.B.: *Paris Spleen* (1869). Transl. by Louise Varèse. New York: A New Directions Book 1970, p. 77.

9 Rimbaud, Arthur: *City*. In: A. R.: *Illuminations*. Transl. by John Ashbery. New York: W. W. Norton and Company 2011, p. 13.

10 Mumford, Lewis: *The Highway and the City*. New York / Toronto: New Library 1964, p. 10–12.

Émile Zola's novels were also written in the spirit of this theorem. Zola's famous series, the *Rougon-Macquart-cycle*, identified these tendencies. Zola's figures, who wander among the buildings, are very frustrated and confused. The protagonists of the *Rougon-Macquart-cycle* move into a special area, since their birthplaces are often in the countryside, a mixed cultural milieu and then the new habitat is a big city, which turns out to be disappointing, a space between dreams and disillusionment. The first piece of the *Rougon-Macquart-cycle*, *La Fortune des Rougon* (Eng. *The Fortune of the Rougon*) (1871) was written in the spirit of this kind of image. The protagonists are modern conquerors; their aim is to conquer the 'city':

This Aire Saint-Mittre is of oblong shape and on a level with the footpath of the adjacent road, from which it is separated by a strip of trodden grass. A narrow blind alley fringed with a row of hovels borders it on the right; while on the left, and at the further end, it is closed in by bits of wall overgrown with moss, above which can be seen the top branches of the mulberry-trees of the Jas-Meiffren – an extensive property with an entrance lower down the road. Enclosed upon three sides, the Aire Saint-Mittre leads nowhere, and is only crossed by people out for a stroll.¹¹

The effect of this motif can be seen in the first line of the other Zola's novel, *Le Ventre de Paris* (Eng. *The Belly of Paris*) (1873): "In the silence of a deserted avenue, wagons stuffed with produce made their way toward Paris, their thudding wheels rhythmically echoing of the houses sleeping behind the rows of elm trees meandering on either side of the road."¹²

The work of Rainer Marie Rilke is said to represent a bourgeois art and society. Rilke's only novel *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Eng. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*) (1910) is a sort of 'urban fairy tale', which shows the bright and dark sides of the city simultaneously. The key scene of *Malte...* depicts a strong picture, a *mise en abyme*, a summary, which represents the inferno of the urban space. This place is a mortuary, which is the metaphor for depersonalization and massification:

Die Straße war zu leer, ihre Leere langweilte sich und zog mir den Schritt unter den Füßen weg und klappte mit ihm herum, drüben und da, wie mit einem Holzschuh. Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.¹³

11 Zola, Émile: *The Fortune of the Rougons*. Transl. by Ernest Alfred Vizetelly, London: Vizetelly and Co. 1896, p. 9.

12 Zola, Émile: *The Belly of Paris*. Transl. by Mark Kurlansky. New York: Modern Library 2006, p. 18.

13 Rilke: Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Berlin: Insel Verlag 2012, p 12.

The views and situations discussed above are very popular in modern Hungarian literature, as well. Typical examples of the *flâneur* can be found in the oeuvres of Sándor Bródy, Gyula Krúdy, Sándor Hunyady and Lajos Nagy. Gyula Krúdy's novel, *A vörös postakocsi* [The Crimson Coach] (1913) and the novel by Lajos Nagy, *Budapest Nagykávéház*, [Budapest Grand Café] (1936), as distinguished novels of romanticism and realism, are also similar in this respect. The next chapter will show the development concerning the literature of two cities, Budapest and Szeged.

2. Spatial Images in Classic Literary Modernism – Budapest and Szeged

The authors of the modernist periodical *Nyugat* [West] described or used their own smaller travels as topics in their works, so their biographical space was built into these sociocultural descriptions. Their journeys, especially by train, often became metaphors, and we can also claim that the particular space, the locality plays a rather significant role in the literary universe of *Nyugat*.

The building blocks of metaphors of the city are found in daily papers, drawings, genres of journalism, fiction, vignettes, and novel series, which feed upon the topoi of dubious places, schemes of the apotheosis of urbanisation, and the structures of liminal plasticity of the cities. Similar visions of city structures are found in the prose of many Hungarian authors. The serial novels by Ignác Nagy, entitled *Magyar titkok* [Hungarian Secrets] (1844–1845), by Lajos Kuthy, entitled *Hazai rejtelmek* [Domestic Mysteries] (1846–1847), the novel by József Kiss, entitled *Budapesti rejtelmek* [The Mysteries of Budapest] (1873), the book by Sándor Bródy, entitled *Nyomor* [Poverty] (1884) resemble the models of Eugène Sue's best-known serial novel, *Les Mystères de Paris* (Eng. *The Mysteries of Paris*) (1842–1843). Despite the effects of world literature, however, a special Hungarian world and authentic Hungarian subjects are created in these texts. The central theme is the one and only Hungarian metropolis, Budapest, with its various faces and identities. According to Carl Emil Schorske's so-called trichotomy-model, three parts can be differentiated in connection with the city: the guilty city, the exalted city and the city that is beyond Good and Evil.¹⁴

Gábor Gyáni uses this trichotomy-model, and in his opinion, the literature of Classic Modernism presents a genuine and authentic Central European atmosphere.¹⁵ In addition,

14 Schorske, Carl Emil: *The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler*. In: C. E. Sch.: *Thinking with History: Exploration in the Passage to Modernism*. New Jersey: Princeton University Press 1998, p. 37–56, 37.

15 Gyáni, Gábor: *Modernitât, Modernismus und Identitâtskrise: Budapest des Fin de siècle*. In: Csûri, Károly / Fónagy, Zoltán / Munz, Volker (eds.): *Kulturtransfer und kulturelle Identitât: Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*. Wien: Praesens 2008 (= Österreich-Studien Szeged Bd. 3), p. 11–27.

according to Péter Hanák's most frequently cited theoretical work, the reactions given to the challenges of civilization and the city as a place of sin, build up the sin of modernism as a cliché and become forerunners for a range of constant literary motifs.¹⁶ The turn of the 19th and 20th centuries introduced a new wave of literary styles and traditions; however, certain tendencies remained in adapting and re-thinking the descriptions of the city.

They are retraceable from the works of the artists who had gathered around *Nyugat*. The novels by Mihály Babits, in particular *A gólyakalifa* (Eng. *The Stork Caliph*) (1913), *Kártyavár* [House of Cards] (1923) and *Halálfiái* [Sons of Death] (1927) explore the tradition of the *flâneur*, the myth of the sinner, the mysterious city and the birth of the real metropolis. Kálmán Partos, the protagonist of the novel *Kártyavár* experiences the fascination with modern Budapest as follows:

Kino. Oh, was für ein furchtbares Kino, scharfes, schreiendes, ungedämpftes Licht, Schauerbilder blutiger Plakate! Zwanzig und aberzwanzig rot-weiße Plakate quadratisch an die Mauer geklebt, bunt, und überall werden sie einem von Kindern in die Hand gedrückt. Was für eine Menschenmenge an der Straßenecke, was für eine grelle Billigkeit! [...]

Die Ujvároser Redoute, wieder, wieder ein babylonischer Bau, noch kaum beendet, noch ohne gepflasterten Bürgersteig, streckte ihnen schreckend die fünfeckigen riesigen Scheiben entgegen. Café, Restaurant, alles funkelnelgeu, mit strahlend geschliffenen Lustern ... Aber ringsum was für ein Staub!¹⁷

The oeuvre of Ernő Szép, Béla Zsolt, Sándor Hunyady, Dezső Kosztolányi show thematic similarities to Western European writers pertaining to the social panorama.

The theme of Paris, this exciting and lively city appears in two important novels of Hungarian Classic Literary Modernism. The novel by András Hevesi entitled *Párizsi eső* [Paris Rain] (1936) and the one by Dezső Szomory entitled *A párizsi regény* [Paris Novel] (1929) are about this Western European metropolis. In addition, their interpretation of Paris draws a comprehensive cultural model, which resembles Central Europe. The rain in Paris, for example, is similar to the rain in Budapest, and the loneliness that is described here represents a typical 'Central European spleen'.

The images of the city and the countryside played a very important role in the writings of the *Nyugat*. For most authors (Endre Ady, Gyula Krúdy, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Gyula Juhász), permanent travelling was a focus of life. So, the journey was the most dominant and characteristic motif in Kosztolányi's novels, especially in *Pacsirta* (Eng. *Skylark*) (1923) and *Aranysárkány* [The Golden Dragon] (1924). Both works have the imaginary Szabadka (Subotica) in their focus, which the author calls 'Sárszeg'.

16 Hanák, Péter: *The Garden and the Workshop*. New Jersey: Princeton University Press 1998, p. 147.

17 Babits, Mihály: *Das Kartenhaus*. Der Roman einer Stadt. Transl. by Stefan I. Klein. Berlin: J. M. Spaeth Verlag 1926, p. 45–47.

The authors of the *Nyugat* reflect on the exciting multicultural and often also multilingual situation. The first issue of the iconic periodical contains the definitive essay of self-identification for this generation. The writing entitled *A város* [The City] (1908) by Aladár Schöpflin, a well-known critic and literarian, summarized the attitude of the metropolis. He defined the regional identities, the opposition between the milieus of the city and the countryside and the behaviour of new settlers and native inhabitants: "Villagers when dressed up, know when it's noon no more by the church bell but by the factory whistle and the university clock."¹⁸

The birthplaces of the authors of Hungarian Classical Modernism are often used as identity markers. Bácska, Bánát, Vajdaság (Vojvodina) in Kosztolányi's and Géza Csáth's prose, the Nyírség region in Krúdy's oeuvre, the Hajdúság region and the Partium for Margit Kaffka, Szekszárd and Pécs for Babits, Szeged and Máramarosziget for Gyula Juhász are the typical and emphasized areas, which are the arenas of their literature.

The main topoi of regionalism are the mythological motifs of the small town, the dimensions at night, the images of fog. The countryside and the small town are places of desolation and immobility, which was the atmosphere that dominated the whole Austro-Hungarian Monarchy.

A specific group of texts are writings about Szeged. Szeged is interpreted by a significant experience of the area and the era, the visions of spatial arrangements. The sets of motifs in the prose writings about Szeged reflect on and reveal the spirit of the place. The authors represent a real 'provincial *flâneur*', who sees and contemplates the spatial forms and structures. A typical example of this milieu is the novel by world famous film critic and theoretician, Béla Balázs. Balázs, who was not only an aesthetician but also a well-known writer for *Nyugat*, was born in Szeged in a Jewish family. Permanent travelling characterised his childhood: when he was young, the family lived in Szeged, in Lőcse and then again in Szeged. The places and spaces of his youth were related to the thematic concerns of his novels, especially his *Álmodó ifjúság* [Dreaming Youth] (1946).

In the focus of this text is the discussion about 'space'; the impact of this motif is already apparent in the first line of the novel. The anecdotal and fragmental structure in the representation of the place is a common endeavour of chapter prose: "Man summt vor sich hin, aufs Geratewohl. Plötzlich merkt man, daß es eine deutlich abgerundete Melodie werden will. Dann hält man inne und sucht wieder nach den ersten Tönen des Liedes."¹⁹

18 Schöpflin, Aladár: *A város* [The City] In: *Nyugat*, 7 (1908), p. 353–361 (Transl. by Orsolya Rauzs).

19 Balázs, Béla: *Die Jugend eines Träumers*. Transl. by Hanno Loewy. Wien: Globus Verlag 1948, p. 7.

The phenomena of space appearing in the instance of a flashlight are unfolded by the storytelling strategies in this work:

In einem farbig wogenden, von seltsamen Lichtern durchflackerten Nebel ist dort noch alles beisammen. Wenn ich zurückblicke, so sehe ich in diesen ersten Jahren meines Erwachens keinen konkreten, ständigen Schauplatz der Begebenheiten und Dinge. Nicht als ob ich mich an die Stuben, Höfe, Gassen aus dieser Zeit nicht erinnerte. Aber ich erinnere mich an sie nicht anders als an Orte, die ich in Träumen und Phantasien gesehen habe. Es ist, als hätten Traum und Wirklichkeit aufeinander abgefärbt, weil sie zu nahe beisammen gelegen waren. Innere und äußere Bilder scheinen aus derselben Substanz zu sein.²⁰

The basis of Balázs's narrative model is the provincial area, the un-abandonment, the connecting but quiet and peaceful small town experience.

These images of Szeged are found in the journalistic writings of Kálmán Mikszáth, Gyula Juhász and the prose writings of Ferenc Móra and István Tömörkény. István Tömörkény examined collections of short stories which represented typical sociocultural aspects along with the topography of the Hungarian provincial area. The significant motifs in his oeuvre are the infinite region, the endless night, the fog, the travel location, the railway station and the train.

Tömörkény's short story entitled *Virradat előtt* [Before Daybreak] (1886) takes a closer look at the writer's conception of space: "This soundless quiet has a unique soothing effect on one's mood. There is complete darkness among the trees and the thick rotting trunks; farther away, where spacious areas are overgrown with grass, light vibrates wonderfully fighting the nightly darkness."²¹

The foggy railway station symbolizes the boring life and the train is a condensed, liquid place which connects the small town with experiences. Tömörkény's prose entitled *Kubikosút* [Digger Road] (1903) shows the events from the point of view of the typical provincial *flâneur*. This spectacle is typical of Hungarian modernity: "Towards dawn, only a couple of lights are burning at the railway station here and there. Silence is full of the smell of coal, bells are rattling, and outside in front of the station the wheels of the diggers' wheelbarrows are shuffling in the coal clinker."²²

20 Balázs 1948, p. 24.

21 Tömörkény, István: *Virradat előtt* [Before Daybreak]. In: I. T.: *Két vénység és más elbeszélések* [Two Old Men and Other Stories]. Budapest: Unikornis 2001, p. 7–9, 7 (Transl. by Orsolya Rauzs).

22 Tömörkény, István: *Kubikosút* [Digger Road]. In: *Ibid.*, p. 163–168, 164 (Transl. by Orsolya Rauzs).

3. Szeged in Contemporary Hungarian Literature

The outlined and emblematic scenes of Hungarian Classic Modernism have lived on in Contemporary Hungarian Literature. Szeged as a spatial phenomenon has recently occurred in a novel by László Darvasi entitled *Virágzabálók* [Flower Guzzlers] (2009) and in the prose of László Szilasi *A harmadik híd* [The Third Bridge] (2014).

In the novel by László Darvasi, Szeged appears as an imaginary city, where the historical and the fabulous are mixed together. *Virágzabálók*, which is set in the 19th century, is a well-known piece of Contemporary Central European magic realism. The cited text below, which combines the topoi of the historical novel with motifs of the fairy tale and the anecdotic narratives, shows the modernized provincial town as a battlefield for the Hungarian walker:

Jede Stadt hat ein himmlisches Ebenbild, das aus der Welt der Ideen in die Schattenwelt der Wirklichkeit hinüberleuchtet. Die Stadt gleicht dem Körper des Menschen, sie ist ähnlich organisiert und funktioniert ähnlich, zum Beispiel weiß unser Herr Schütz sehr genau, was für ein Flickwerk der menschliche Körper ist. Er trotz einer absurden Zahl von Schicksalsschlägen und bricht von einem Mückenstich zusammen!²³

The place in this concept is a typical Eastern European area, a multicultural milieu. Actually, the real protagonists in this historical family saga are the streets, bridges, passages of Szeged and the main role is played by the magical river Tisza.

The *flâneur*'s position is an important experience in the provincial area, in this liquid and flexible communal scene. The street is a stage and the actors and narrators are observers here, where several different ethnic groups live together:

Der dort ist ein jüdischer Bürger. Siehst du, wie schnell er läuft? Der gute Mann kann nicht langsam gehen, nicht flanieren! Warum?! Weil der Arme so viel Ungewissheit in sich hat! Samstag siehst du sie selten, da legen sie die Hände in den Schoß, manche zünden nicht mal ein Licht an. [...] Die dort im Pelz, das sind Serben, kräftige und schöne Männer, manche rasieren sich zweimal am Tag. Sie haben die größten Wagen. [...] Dort im Schatten der Robinie rauchen Armenien Pfeife, sie werden immer weniger. Früher haben sie die großen Geschäfte gemacht und die meisten Rinder und Schweine in die Burg gebracht, gemeinsam mit den Griechen haben sie den meisten Tabak, das meiste Getreide und den meisten Rotwein verkauft. [...] In der Schulgasse gehen vornehme deutsche Bürger spazieren! Im Palánkviertel wohnen Serben und Deutsche Haus an Haus.²⁴

A harmadik híd by László Szilasi describes a specific experience of the city of today and the *flâneur*'s position, in which the protagonists are a few homeless people. The figures in this text have nothing except the power of walking, an outcome of the spatial experience of the post-monarchical atmosphere and the spleen of Eastern Central Europe.

23 Darvasi, László: Blumenfresser. Transl. by Heinrich Eisterer. Berlin: Suhrkamp 2013, p. 28–29.

24 Ibid., p. 24.

Urban space is truly a 'theatre' and 'panorama' in the novel, and the homeless saunterer is a 'director' and principally a 'detective':

Die Platzierung der Brandschauplätze war jedoch so verstreut, dass sich mein Verdacht nicht auf konkrete, lokale Geschädigte, wie es der Chirurg war, richtete. Ich stellte eine Liste der Tatorte zusammen (Überschwemmungsgebiet, Ballagi-See, Franzosenberg-Kleiner Wald, Große Halle, Izabella-Brücke, Tesco, Blutsee, Ballhaus) und ordnete die Elemente so lange nach Zeitpunkt, Tageszeit, Art der Verübung, Zahl der Opfer und allerlei anderen Gesichtspunkten, bis ich erkannte, dass dieses Ordnen vollkommen überflüssig war. Die wichtigste Information befand sich in der anfänglichen Liste selbst.²⁵

The homeless narrator is a passionate *boulevardier*, who uses walking to survive, as if sauntering meant life itself:

Ich mochte meine Plätze. Wenn ich Zeit und Geld und Energie dazu hatte, formte ich jeden so lange, bis er so wurde, wie ich es war. Bis ich das Gefühl hatte, dass der Platz ein Ausdruck meiner selbst war, mich auch dann darstellen konnte, wenn ich gerade nicht da war, er fähig war, mich zu repräsentieren.²⁶

Szilasi's text expresses the continuity of different historical periods, the topoi of regionalism, the continuity of culture and the identity markers of this region:

Die Große Ringstraße hat eine bestimmte Breite. Auch heute haben da vier, an manchen Stellen sechs Fahrspuren Platz. Und doch ist diese verschwenderische Breite irgendwie verfehlt. Man sieht ihr an, dass das Ganze für Pferdewagen geplant worden ist. Für vollgepackte Bauernwagen. [...]

An dieser Straßenbreite ist auch zu sehen, dass die Planer sich seinerzeit die allergrößte Breite vorgestellt haben, zu der gaben sie, im sicheren Bewusstsein der Beschränktheit ihrer schmerzhaften Fähigkeiten, sicher ist sicher, noch etwa ein Dutzend Meter hinzu, dann legten sie ihr Haupt beruhigt zum Schlaf nieder oder in den duftenden Schoß ihrer Ehefrauen, Geliebten oder Huren. Sie konnten sich sicher sein, die Zukunft überlistet zu haben. Sie nun wirklich. All dies würde für immer so bleiben, was immer nach ihrem Tod auch geschehen mochte. Diese Häuserzeilen würde niemand mehr von ihrem durch sie bestimmten endgültigen Platz verrücken. Eigentlich hatten sie recht.

Wir gingen auf der linken Seite des Rings weiter, auf dem breiten, rissigen, löchrigen Gehweg. [...] ²⁷

Regarding the sights, these situations are very similar in modern European and American literature: the homeless person is a postmodern *flâneur* and the sights here are the streets of Szeged, being transparent and flexible, as though the narrator conquered and swallowed up the city:

Die Kárász-Straße, die Karauschenstraße, war eigentlich ein Einkaufszentrum ohne Dach. Der innere Abschnitt der Kleinen Ringstraße unterschied sich von ihr darin, dass er nicht nach einem stinken-

25 Szilasi, László: Die dritte Brücke. Transl. by Éva Zádor Wien: Nischen Verlag 2054, p. 337.

26 Ibid., p. 173.

27 Ibid., p. 197-198.

den kleinen Fisch benannt war, sondern nach dem zähen, großmäuligen Idioten. Er war von einem Betonstreifen zweigeteilt, so konnten die Einwohner sich nicht nur zu Fuß, sondern auch in ihren Autos sitzend auf ihm bewegen. Wir betrachteten sie. [...] Sie grinsten wie satte Honigkuchenpferde. Glaubten daran, dass die plötzlich auf verwirrende Weise gnädig gewordene europäische Geschichte und Weltgeschichte ihnen in dieser freien Welt endlich die Rolle eines Mitglieds der Techno-Gentry oder eines Großgrundbesitzers vom alten Schlag zugeteilt hatte. Wir empfanden auch Mitleid für sie, glaube ich. Doch eher kam Wut in uns auf. Das war es, was ihre Freude in uns auslöste.²⁸

The detailed topics of these texts that deal with socio-cultural aspects along with the topography of the Eastern Central European city show an exceptional literary richness. The review of the spatial shapes in the prose is interpreted by significant experiences of the era, the vision of spatial arrangements and the tendencies of universal modernity in literature.

²⁸ Ibid., p. 213.

Der Blick auf die Stadt

70 Klafter über dem Garten zu Babel Adalbert Stifter und der Spielraum des Glacis

1. Die Fotos

Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit; es waren schöne Augusttage des Jahres 1860,¹ als ein Fotograf der k. k. Hof- und Staatsdruckerei mit seinen Helfern eine Fotoausrüstung auf den Südturm des Stephansdoms verbrachte und einem panoramatischen Anspruch folgend großformatige Aufnahmen der Stadt anfertigte. Rund ein Dutzend davon sind erhalten geblieben. Der Blick des Betrachters geht über die Dächer und Innenhöfe, Plätze und Straßen der Inneren Stadt, über das Glacis und in die Ferne, durchaus auch über die einstigen Vorstädte hinaus, die immer enger um diesen Ersten Bezirk sich schließen, der ab 1865 und nach Schleifung der Ringmauern seine Prachtstraße erhalten sollte (die wiederum in Verbindung mit den ebenfalls umliegenden Kasernen durchaus auch einen potentiellen Aufmarschplatz für militärische Bewegungen darstellte). Die Fotos von der Spitze des Stephansturmes² geben ein letztes umfassendes Bildzeugnis vom nur wenige Jahre danach besetzten Baugrund ‚Ringstraße‘.

Knapp 20 Jahre zuvor, 1841, hatte auch der damals 35jährige Adalbert Stifter mehrmals den Südturm erstiegen und sich in weiterer Folge ein Rundbild erschrieben. Sein Auftrag war, für Gustav Heckenasts Budapester Verlag den Band *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* redaktionell und mit eigenen Texten zu betreuen – 1844 kam der Sammelband mit Beiträgen von neun Autoren heraus. Dass die vier für entsprechend anpassbare Preisgestaltung unterschiedlich zugerichteten Editionen bei gleichem Satz auch den gleichen Frontispiz aufweisen – als typisch angesehene Wiener Gestalten,

- 1 Öhlinger, Walter (Hg.): Rundblick vom Stephansturm. Panorama von Wien im Jahre 1860. Wien: Edition Winkler-Hermaden 2012. Der Band enthält nicht nur die Fotos mit Skizzen zur Erklärung der einzelnen Gebäude und genaue Beschreibungen der jeweiligen Perspektiven, sondern auch eine Einleitung (S. 5–7), die Aufschluss über die näheren Umstände gibt („Petzvals große Kamera“, Format der „Salzpapiere“ 77x73 Zentimeter, Aufnahmetechnik des „nassen Kollodiumverfahrens“, Entwicklung in einer Dunkelkammer am Fuße des Turms; Aufnahmen zwischen 13. und 15. August 1860; wahrscheinlicher Fotograf: Leopold Weiß).
- 2 Die Verzeichnisse des Haus-, Hof- und Staatsarchivs (AT-OeStA/HHStA SB Sammlungen Bilder Gebäude Wien), in dem diese Aufnahmen verwahrt werden, geben Auskunft über die Arbeitshöhe des Fotografen: 70 Klafter seien es gewesen; sechs (Wiener) Fuß à 0,316 Meter ergaben einen Klafter (1,896 Meter) – 132,72 Meter. Der Stephansturm selbst misst an seiner Spitze 136,4 Meter; diese war 1860 eingerüstet, wodurch erst die Aufnahmen in dieser Höhe und mit einer Kamera, die einschließlich Stativ etwa zwei Meter hoch war, möglich wurden.

rund um einen Daguerre-Apparat positioniert – ist nicht nur bemerkenswert, sondern lässt sich auch als Meta-Kommentar zu Stifters Vorhaben einstufen.

Die seiner (namentlich nicht gekennzeichneten) *Vorrede*³ folgende Erzählung aus 1841 bzw. 1844: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. (Als Einleitung.)*⁴ – die sich aufgrund der Positionierung im Band auch als programmatisch begreifen lässt – wird Stifter 17 Jahre später überarbeiten. 1858/59 erhält der neu zugerichtete Text den Titel *Vom Sankt-Stephansturme* und wird zusammen mit den anderen Beiträgen Stifters in *Aus dem alten Wien* aufgelegt.⁵ Stellt man die beiden Versionen einander gegenüber, sind die Änderungen unverkennbar und wohl auch der sich wandelnden Stadt und den politischen Geschehnissen (Revolution von 1848, die anschließende Thronübernahme durch Franz Joseph etc.) geschuldet. Nicht zuletzt aber hat Stifter seinen Lebensmittelpunkt damals längst nicht mehr in Wien.

1860 stieg jedenfalls der k. k. Fotograf den Turm hinauf, einige wenige weitere Jahre später wurde gewidmet, geplant, geschleift (bereits 1860 sind Teile der alten Stadtmauer und Bastionen abgerissen) und gepflastert, gebaut und Wien endgültig als Großstadt zugerichtet. Die Fotografien zeugen im Rahmen ihrer Möglichkeiten von solidem Handwerk;⁶ sie zeigen das Wien avant la Ringstraße bis in bemerkenswerte Details hinein. Wie ein helles Band trennen das Glacis und der Donaukanal die Innere Stadt von den bereits sehr nahe gerückten einstigen Vorstädten. Dieser klar konturierte Ring umschließt die Mauern und wird über viele Jahre hinweg zur Prachtstraße entwickelt, auf der Verkehrsströme sich neu organisieren, Wirtschaftstreibende und Hotellerie erweiterte Möglichkeiten sehen, das Bürgertum seine Palais wie einen neuen Wall um das Machtzentrum baut – und das Militär im Falle einer neuerlichen Revolution von den rund um diese Innere Stadt angelegten Kasernen blitzartig zugeführt werden kann.

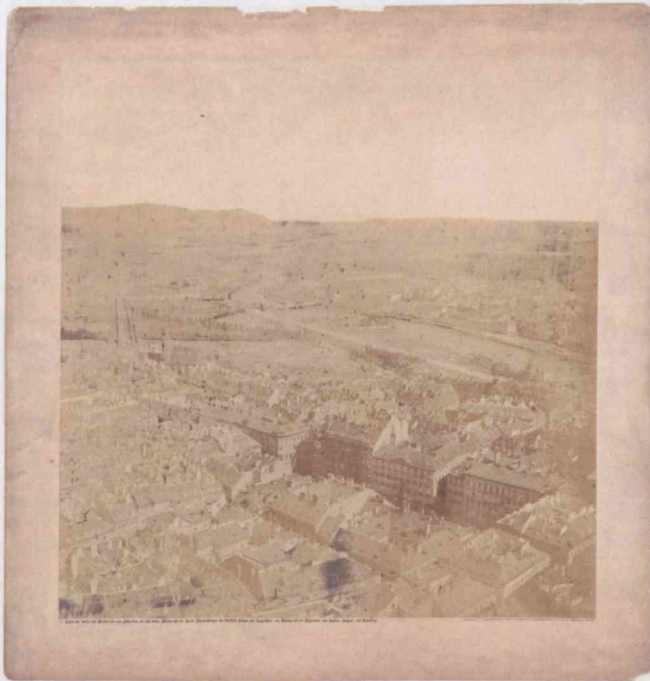
Stifters Texte können in ihrer Verfasstheit als Dokumentation dessen, was als ‚Stadt‘ damals sich bezeichnen ließ, einschließlich sozialkritischer Anklänge an ‚Milieustudien‘ wie ‚Sittenbilder‘ der Zeit, eingeschätzt werden; es gibt in diesen Texten aber auch (wie häufig bei Stifter; jedoch selten so klar) zumindest eine reflexive Metaebene: nicht wenige der Erzählungen berichten auch von sich selbst und zeigen gerade für ihr eigenes

3 Stifter, Adalbert: *Vorrede*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe Bd. 9.1: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. Hg. von Johann Lachinger. Stuttgart: Kohlhammer 2005, S. III–IV.

4 Stifter, Adalbert: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes (Als Einleitung)*. In: Ebd., S. V–XXI; im Folgenden mit der Sigle AS abgekürzt..

5 Stifter, Adalbert: *Vom Sankt-Stephansturme*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. 13: Aus dem alten Wien*. Hg. von Konrad Steffen. Basel / Stuttgart: Birkhäuser 1969, S. 9–38; im Folgenden mit der Sigle VS abgekürzt.

6 Vgl. beispielhaft für Architektur- und Stadtfotografie der Zeit: Faber, Monika (Hg.): *Andreas Groll. Wiens erster moderner Fotograf 1812–1872*. Wien: Wien Museum 2015; Groll fotografierte in den 1850er und 1860er Jahren mehrmals den Stephansdom.



Fotografien der Hof- und Staatsdruckerei aus 1860; vom Südturm
der Domkirche St. Stephan zu Wien





Medium, wie die Wiedergabe von Beobachtungen – hier nun: um den Stephansturm – ‚gebaut‘ werden kann, wie Perspektiven in Texten sich setzen lassen. Es geht sowohl 1841/44 als auch 1858/59 nicht allein um eine Schilderung aus der Vogelperspektive, ein Kaleidoskop von Genreszenen mit Anschlussfähigkeit zu realistischen bis naturalistischen Darstellungsformen. Es lässt sich vielmehr für beide Fassungen konstatieren, dass die Textführungen einer spezifischen Ordnung folgen, die ihre Wirkung betreffend Beobachtung und Wiedergabe aufgrund eines poetologisch effizienten Verfahrens – dem genau abgestimmten Wechsel von Unschärfe und Präzision – generiert.

Bei den Fotos aus 1860 wie bei den Textarbeiten aus 1841/44 respektive 1858/59 handelt es sich um die je medienspezifische Umsetzung vorgestellter Eindrücke, wie sie den Beobachtern einer Stadt oder einer Landschaft von einem jedenfalls erhöhten Punkt aus zuteil werden können.⁷ Bei Stifter wird der scheinbare Widerspruch des Zusammenschauens von Nähe und Ferne⁸ für die Ausarbeitung der Wahrnehmung durch einen hinsichtlich Perspektivenwechsel versierten Erzähler genutzt, dessen Stadt-Ansichten ihren Rhythmus mittels Gegensatzpaaren aus Wechseln wie oben-unten, Zentrum-Peripherie, hell-dunkel, Bewegung-Ruhigstellung etc. beziehen. (Ein weiteres Pendant lässt sich über eine Leerstelle ansetzen: in beiden Fassungen monologisiert der Erzähler ganze Passagen lang gegenüber einem niemals selbst zu Wort kommenden „Du“ und gibt diesem Anweisungen, wie zu schauen sei.)

Es wird nicht von Nachteil gewesen sein, dass Adalbert Stifter im Umgang mit den Beobachtungswerkzeugen seiner Zeit erfahren war, über präzise Instrumente verfügte, physikalische und astronomische Studien betrieb, Privatstunden bei Metternich hielt und eine Prager Dozentur nicht aus fachlichen Gründen verfehlte. Er war hinsichtlich des Blicks und seiner Nutzung theoretisch wie praktisch versiert.⁹

7 „Es ist völlig, als wenn man sich auf einer Montgolfiere in die Luft erhoben sähe.“ Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Berliner Ausgabe Bd. 13. Berlin: Aufbau 1960, S. 405; Die Passagen Goethes über den Straßburger Münster wie auch der dabei erwähnte Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* (1773) lassen sich nicht allein als frühe Ausformulierung zu Fragen der Gestalt und einer Form der Gestalttheorie lesen, sondern in intertextueller Hinsicht beinahe zwingend als Vorgabe für Stifters Erzählkunst.

8 „Stifters Widersprüche und Paradoxien [sind] keineswegs Ungenauigkeiten oder Entgleisungen, die als literarische Schwäche diagnostiziert werden könnten. Tatsächlich sind sie von einer hohen Stringenz bestimmt und folgen einer bestimmten ‚Logik‘.“ Begemann, Christian: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, S. 3.

9 Ein daraus resultierendes Verständnis ist in zahlreichen Texten zu finden. Optische Hilfsmittel (Sonnengläser, Fernrohr) spielen für Stifter beispielweise auch im Zusammenhang mit der *Sonnenfinsternis am 8. July 1842* oder dem *Condor* eine wichtige Rolle; die Analyse erweist, dass auch hier Sujetwahl und textuelle Umsetzung in enger Beziehung mit den poetischen Prinzipien Stifters stehen.

2. Im Zentrum der Scheibe

„So entrollen wir denn vorerst vor dem geneigten Leser dieser Blätter die ungeheure Tafel, auf der dies Häusermeer hinauswogt, ein Leben in sich tragend, so bunt und heiter, daß man wähnt, es diene nur dem Augenblicke und der Stunde, und die Göttin, die hier herrscht, sei die Freude [...]“ (AS, V). Dieses Eingangsbild der ersten Fassung von 1841, das Entrollen der den Blick fokussierenden ‚Tabula‘¹⁰ für das in der Vorrede versprochene Schauspiel, schlägt abrupt in ein Gemahnen an die Relevanz jedweden Tuns der beobachteten Menschen um: „[S]ie ahnen es nicht, daß sie Lettern sind, heitere schöne Lettern, womit die Muse das furchtbare Drama der Weltgeschichte schreibt“. (ebd.) Dem Erzähler zufolge hängt dabei vom hier befindlichen „Herzschlag einer großen Monarchie“ die „Frische und Gesundheit der andern Glieder“ (ebd.) ab.

Jedes Glied mit jedem anderen verbunden, die „Lettern“ bedingen sich gegenseitig. Stifter schreibt von Blut und Adern, vom „rothen Balsam“ (ebd.), der durch alles strömt. Das fortwährende Weiterbauen folgt einem für den Einzelnen (wohin immer er gestellt wird) nicht einsichtigen Plan: „Wer das *Ganze* anbefahl und überwachte, den hat noch nie ein Auge gesehen!“ (AS, VI, Herv. i. O.) Der unsichtbare Baumeister und sein großes Werk – die Eingangssentenz wird aus seiner Perspektive heraus geschrieben. Der „liebe Leser“ soll der Einladung folgen, die „Augen schweben [zu] lassen über dieser Riesenscheibe, die da wogt und wallt und kocht und sprüht, und sich ewig rührt in allen ihren Theilen“ (ebd.). Die Augen folgen dem Zeilenverlauf, „der Wanderer“ erblickt 1841 „jene, schlanke, zarte, luftige Pappel“ (ebd.), nach der es ihn zieht.

Ins Straßengewirr eingedrungen wird der „arme Landbewohner“ (AS, VII) vom ortskundigen Erzähler für den folgenden Morgen auf den Stephansturm eingeladen. Der weitere Verlauf des Textes nimmt sich als Darstellung der Umgebung der Stadt und ihres Erwachens aus, lediglich unterbrochen von vertraulichen Anreden des außerhalb des Geschehens stehenden Erzählers. Einzelne Momente werden hervorgehoben, vor allem Laute, rasselnde Fleischerwägen, der „Lieb- und Angstruf“ einer Nachtigall und vieles mehr. Dazu kommen Befindlichkeiten der Schlafenden im „Steinmeere“ (AS, VIII). Ohne das Mittel des Anthropomorphismus kommt diese Stadtschilderung nicht aus: „*Sie ist erwacht*. Indeß schwingt sich die Sonne siegend und lächelnd, wie ein silbern reines Schild, immer höher über das wirre Babel empor“ (AS, IX, Herv. i. O.). Dass ein ‚Babylon‘ den Turm umgibt, der im Fließtext der ersten Fassung niemals beim Namen genannt wird und den unangreifbaren Gegenpol darstellt, ist bemerkenswert; vor allem unterstützt dieser Standpunkt die Autorität des Erzählers.

10 Die lateinische Vokabel ‚tabula‘ bedeutet u. a. Spielbrett, Schreibtafel, Gemälde und Landkarte. Diese mediale Breite lässt sich auch für Stifters Erzählung anwenden.

In der zweiten Fassung von 1858/59¹¹ wird der Turm gleich im ersten Absatz mehrfach benannt, der erste Wien-Blick hingegen erfolgt von außerhalb: „Wenn man Wien von einer Anhöhe aus betrachtet, deren mehrere in ganz geeigneter Entfernung liegen, so zeigt sich die Stephanskirche gewissermaßen als Schwerpunkt, um welchen sich die Scheibe der Stadt lagert“ (VS, 9). Der Turm ist wesentlich für die Kirche, „[e]r gibt ihr ihre Bedeutung“ (ebd.).

Die Stadt erscheint als Ort der Irritationen, Ablenkungen und gestörten Wahrnehmungen; dabei wird sie entweder nur als Ganzes angesprochen oder es werden Details herangezogen. Der Erzähler dieser Stadtansichten und -wahrnehmungen befindet sich gleichwohl weiterhin im Zentrum, während sein Blick der Peripherie gilt; seine ‚Wahrnehmung‘ läuft nicht Gefahr, Trübungen oder unbeeinflussbare Beschleunigungen hinnehmen zu müssen, sondern kann ungehindert im Fortgang des Textes Verknüpfungen vornehmen. Es wird deutlich, dass erst aus der Distanz, einer Ruhigstellung der Stadt, die Gestaltung bis in Details hinein erfolgen kann.¹²

Diese Raumdarstellung korrespondiert wiederum mit Elementen der Erinnerungsgestaltung: Stifters Einschub von einstigen studentischen Umtrinken auf dem Turm ist auch Anfangspunkt einer Entwicklung des Beobachters, hin zum sich schärfenden und präziseren Blick der späteren Jahre, die ihrerseits nicht mit einem ‚Heute‘ gleichzusetzen sind, da noch „aus dem alten Wien“ berichtet wird. Anders gesagt: Stifter schreibt selbstverständlich auch 1858/59 seinen Text nicht direkt am „Sankt-Stephansturm“. ¹³ Er verfasst ihn mit allen Vorzeichen der Retrospektion¹⁴ an seinem Schreibtisch, im Rahmen eines Konzeptes von ‚Wahrnehmungsgestaltung‘. Die mit den Turmbesteigungen und Stadtbesichtigungen aus der Vogelperspektive erfolgenden Zuschreibungen

11 Vgl. zu den unterschiedlichen Zeitangaben Begemann 1995, S. 21 und die entsprechenden Passagen im Nachwort. Steffen, Konrad: Nachwort des Herausgebers. In: Stifter 1969, S. 284–290, hier S. 284ff.

12 Vgl. im Zusammenhang mit der durch den panoramatischen Blick evozierten Nivellierung und Homogenisierung des Objekts Stadt bei Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe, Heinrich Heine oder Karl Gutzkow Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 107–111; Ergänzungen hinsichtlich der Blickweisen ‚Tableau‘ und ‚Stadt im Bild‘ bieten v. a. S. 101–107.

13 Bereits die Bezeichnung, der Titel *Vom Sankt-Stephansturm!*, stellt ein Problem dar: „Diese Worte sind eigentlich falsch [...] – man sollte sagen: ‚Vom Turm der Kirche des heiligen Stephan‘; aber die Wiener sagen hartnäckig: ‚Der Sankt-Stephansturm‘ oder noch häufiger: ‚Der Stephansturm‘, und da ich ein übler Feind vom Abbringen guter alter Bräuche bin, so will ich bis zu meinem Lebensende sagen: ‚Der Stephansturm‘“. VS, S. 9.

14 Vgl. das Eingangsmotto zu *Aus dem alten Wien*: „Wie in längst vergangnen Tagen / Sich die Sachen zugetragen“. VS, S. 7f., hier S. 7; verstärkt folgt: „Was ich hier von Wien sage, stammt aus Wien vor der sogenannten Neugestaltung, also, wie sie jetzt sagen, aus dem alten Wien“ (ebd.). Es handelt sich um eine Neufassung der Vorrede von 1841, die dem Sammelband *Wien und die Wiener* vorangestellt war, und „in ernsten und heitern Bildern, wie in einem Kaleidoskop Szenen dieser Hauptstadt vorüber zu führen“ (AS, S. III) versprach.

sind Produkte (s)eines Schreibvorgangs. In der Arbeit am Schreibtisch erfolgt die Imaginierung dessen was gesehen wurde als das, was nun zu sehen (gewesen) sei. Der Eindruck der exakten Linienführung des Schreibenden ergibt sich aus der Anordnung vertikaler wie horizontaler Beobachtungseindrücke, aber auch aus der Parallelführung von Natur und Stadt, von Beobachtung des Sonnenstandes und Erwachen der Stadt zu neuem Tagwerk. Inmitten all dessen wird die Beobachterposition gesetzt. Diese Gestaltung ist eine zentrumsorientierte, der Stephansturm wird als herausragend dargestellt, als „Schwerpunkt“ (VS, 9) Wiens, zahlreiche Tropen belegen seine Bedeutung.¹⁵

3. Die Camera obscura

Der Blick „vom Sankt Stephansturm“ hilft nach der Einleitung einen Raster zu entwerfen, über den in weiterer Folge auch die anderen Betrachtungen zu *Wien und die Wiener* eine klare Ausrichtung erfahren. Dadurch kann die Unübersichtlichkeit der Stadt zur Darstellbarkeit im Sinne von Ordnung transformiert werden. Im Text wird der technische Umstand, dass Lichtstärke und exakte Konturen nicht zusammengebracht werden können, zur „Klarheit eines Cameraobscurabildes“¹⁶ umgedeutet.

Erst aus der detaillierten Betrachtung des Großen im Kleinen, erst aus der Anschauung und Darstellung (und damit wohl auch Analyse der entsprechenden Effekte), ist eine Sicht auf das Ganze, daraus ableitbar eine Form von Erkenntnis, möglich. Die „Klarheit“ kann nur durch die kundige Anwendung verschiedener Mittel bzw. Annahme der Vermittlungsbemühungen zustande kommen. Die erste Stufe stellt das Erkennen dar, genauer: das Wiedererkennen. Was der Camera obscura an konturrierender Präzisi-

15 Z. B.: „Zeiger ihrer Majestät“, „blauer Schatten“, „matte Linie“, „dämmerige Pappel“, „Meilenzeiger“, „Stift, an dem man die Scheibe der Stadt emporheben könnte“, „Stift eines Sonnenzeigers“, „dieser erhabene Leitstift“, „Gebirge“, „dunkler Riese“ etc. (passim)

16 „[D]er Morgenhimmel sammelt nach und nach seine Vormittagswolken, und die Sonne legt deshalb auf die ausgebreitete Stadt hier Schattenbilder, dort Lichtblicke, daß sie unten liegt wie der Schmelz einer schönen Gold- und Silberstickerei – und ihre Größe kannst du daraus abnehmen, wie dort draußen die Ringe der Vorstädte in einem schwachen blauen Dufte schwimmen, während die nahen Teile der Stadt mit der Klarheit eines Cameraobscurabildes heraufsehen“ VS, S. 32; 1841/44 nahezu wortgleich: vgl. AS, S. XVII. Stifter führt hier zusammen, was scheinbar sich ausschließt. So, wie die Perspektive vom Turm herab eine Umkehrung des üblichen Blicks hinauf zur Spitze darstellt, erzeugt die Camera obscura ein umgekehrtes Bild (seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend – es bedarf somit raffinierter Spiegelungen, um das Dargebotene ‚normal‘ sehen zu können). Außerdem fiel die Projektion umso lichtschwächer aus, je präziser und genauer fokussiert wurde, je kleiner die Öffnung der Linse war. Technisch besehen ist ein klares Camera obscura-Bild ein ausgesprochen lichtschwaches. Der für die Vorführung und Betrachtung der Projektionen einer Camera obscura notwendigerweise gegen Tageslicht abgeschottete Raum korrespondiert mit dem räumlichen Rückzug an den Schreibtisch, von dem aus Stifter seine textuellen Erinnerungen wie Betrachtungen anstellt.

on oder Lichtstärke fehlt, kann durch Erfahrung (mithin Erinnerung) und Imagination ergänzt werden. Camera obscura-Vorführungen waren noch nicht (wie später die Guckkastenpanoramen oder der Film) dazu bestimmt, Aufschlüsse und neue Kenntnisse über unbekannte Erdteile und Städte zu geben. Es ging vielmehr um den neuen Blick auf das scheinbar Vertraute. Erkennen und Bestätigung des Eigenen kommt hier vor der Erkenntnis.

Eine Logik der Struktur und der inneren Abfolge von *Wien und die Wiener. Bilder aus dem Leben* ist somit in dieser Engführung mit den Effekten einer „Cameraobscura“-Vorführung zu sehen. Erst die Projektion mittels der Apparatur innerhalb eines geschlossenen Raumes ermöglicht den Ausblick in die Ferne. Die „Klarheit eines Cameraobscurabildes“ ergibt sich technisch gesehen aus der Inversion realer Raumerfahrung. Die Nachzeichnung dreidimensionaler Eindrücke auf dem Papier verhilft der Wahrnehmung des Lesers – in Verbindung mit Erfahrung, Erinnerung und dem quasi autopoeitischen Ausfüllen von Leerstellen – zu einem Bild von ‚Wirklichkeit‘. Stifters Wiener Teichoskopie beruht auf einem poetologisch strukturierten und strukturierenden Verfahren der Umkehrung, auf einer Kunst der Distanz.

4. Die Mitte und das Panorama

Die im Zuge des Schreibvorgangs gestalteten Blicke vom Sankt-Stephansturm sind Ergebnis eines Begriffsapparats, der um die Frage nach dem ‚wahren Blick‘ kreist, der sich nicht von den Verwirrungen des großen Ganzen ablenken lässt.¹⁷ Die Komplexität des Lektürevorgangs ist vergleichbar mit dem Netzwerk von Bezügen, die Stifter zwischen den Anhaltspunkten seines Rundblickes knüpft.¹⁸ Einer dieser Bezüge ist die Entwicklung der Stadt aus ihrem Kern heraus, die Verknüpfung des innersten, alten Gefüges mit der Peripherie. Diese Entwicklung (samt den von Stifter festgehaltenen Überlagerungen) wird sowohl nachgezeichnet und verfolgt – als auch pro futuro gedacht:

Und jenseits dieses Gartens, in ungeheuren Kreise herumgeschlungen, breit hinausgelagert, liegt erst jene Masse, die dieser Hauptstadt eigentlich ihre Größe gibt, die Masse der Vorstädte, ich glau-

17 Zwei Beispiele für die inszenierte Unüberschaubarkeit in den beiden Fassungen: Die Verwirrung, die selbst den Kundigen bei seinem Blick überkommt, wenn er aus völlig veränderter Perspektive ins Menschengewimmel und Häusermeer hinabsieht; der Fluss des Geldes, der alles durchzieht, der sichtbar und unsichtbar Geschicke bestimmt (mit anschließender Theodizee, dass es wohl so sein muss!).

18 Anzumerken bleibt, dass z. B. der „Norden“ bei Stifter nicht unbedingt der geographisch zu ermittelnde Norden ist. Seine Angaben zu den Himmelsrichtungen sind einem Rundblick geschuldet, der nicht strikt geometrischer Messung verpflichtet ist, sondern ungefähr Umliegendes integriert.

be, man zählt deren bereits fünfunddreißig – mit größtenteils sehr schönen Fronten stellen sie sich im Kreise gegen das Glacis auf, gleichsam in ihrem Hereinschieben gegen die Stadt hier an einer unsichtbaren Grenze anhaltend [...] dafür machen sie sich draußen breit und fressen immer weiter und weiter den Raum hinweg [...] obwohl schon unzählige der einstigen Dörfer um Wien von den Vorstädten verschlungen sind und jetzt als Städte noch meistens ihren einstigen Dorfnamen führen: so ist des Wachsens und Bauens noch immer kein Ende. (VS, 19f)

Dass es hier zu einer Anwendung rhizomer wie liquider Metaphorik kommt, die bereits in der Darstellung einer massenhaften Menschenansammlung festzustellen ist, ist nur konsequent. Der Ausblick zu einem nicht in aller Schärfe absehbaren Neuen hin, das die äußerlich militärisch und innen sakral genau bestimmten Grenzen verlässt, wird mit den Möglichkeiten des detaillierten Blicks, der 1858/59 zumindest noch bis zum Glacis seine Wirkung entfalten kann, kontrastiert. Die *Ordnung*, die der Text stiften soll, wird in dieser zweiten Fassung von Stifter auch auf die Hauptstadt der Monarchie und ihren Zentralismus angewandt.¹⁹ 1841 ist das noch nicht so deutlich. Wie erwähnt wird an keiner Stelle der ersten Fassung – außer im Paratext Überschrift – mitgeteilt, dass es sich um den Stephansturm handle. Auch Wien wird namentlich nicht erwähnt. Zwar sind die Situierungen eindeutig (Monarchie, Donau, Schneeberg etc.), aber es ist ein ‚wirres Babylon‘, das sich dem von oben Blickenden bietet, ein „Babel“, in dessen Mitte ein gewaltiger Turm steht. Immerfort wird gebaut, nach einem dem Einzelnen uneinsichtigen Plan, den er doch gewissenhaft befolgt. Dadurch wird ein Mittelpunkt situiert, der Babylon hinter sich gelassen hat; darin hat alles seine Ordnung und seinen Bezug.

Die exakten Ausführungen und Angaben Stifters sind technisch gesehen mit jener mathematischen Präzision vergleichbar, die bei der Einrichtung der Rundpanoramen zur Anwendung gelangte. Bei diesem optischen Medium standen die Besucher auf einem erhöhten Rundpodest, von dem aus der Blick auf die umgebende Leinwand fiel. Abstand und Blickwinkel waren so bemessen, dass mit ein wenig Autosuggestion die Illusion entstehen konnte, der Betrachtende würde sich tatsächlich inmitten eines Geschehens befinden.

19 „Vor allem aber ist Wien für Stifter Zentrum und Modell der habsburgischen Welt, und diese wird ganz zentralistisch gedacht: Alle Straßen, aus Ungarn, Italien, Böhmen laufen direkt auf den Stefansturm zu, auf dessen Spitze das kaiserliche Wappen steht. In diese Hierarchie wird die Unordnung und Massenhaftigkeit der aufstrebenden Stadt eingegliedert: die Menschen seien nur ‚Lettern‘ in einem Text, ‚womit die Muse das furchtbare Drama der Weltgeschichte schreibt; sie fühlen es nicht, daß hier der Herzschatz einer großen Monarchie ist [...] und daß von diesem Herzschatz die Frische und Gesundheit der andern Glieder abhängt‘.“ Reichensperger, Richard: Zur Wiener Stadtsemiotik von Adalbert Stifter bis H.C. Artmann. In: Csáky, Moritz / Reichensperger, Richard (Hg.): Literatur als Text der Kultur. Wien: Passagen 1999, S. 159–185, hier S. 168.

So wie die Rundpanoramen wesentliche optische Attraktionen darstellten, die Besucher in Massen anzogen (1801 wurde in Wien das erste Panorama errichtet²⁰) und groß angelegte Versuche (in den Jahrzehnten bis etwa 1880 mit teils enormem Erfolg) realistischer Abbildungsweise waren, stellten auch Dioramen wesentliche Einnahmequelle für die Betreiber optischer Spektakel dar.²¹ Ihre Anziehungskraft bestand vor allem in der gezielten Anwendung der Beleuchtungstechnik. Die Präsentation eines typischen Daguerreschen Dioramas (erinnert sei an den Frontispiz der Ausgabe von 1844 bei Heckenast) stellte eine dem Panorama verwandte Form dar. Die beliebten Tages- bzw. Nachtszenen wurden durch sogenannte „Auflicht“- und „Durchlichteffekte“ erzielt (wodurch sich manche dreidimensionalen Effekte einstellen), eine Methode, die in beiden Texten Stifters immer wieder bis auf die Wortebene hin zur Anwendung kommt.²²

Obwohl es sich bei Stifters Text keineswegs um die penible Darstellung eines panoramatischen Blicks in nuce handelt, da er entgegen diesem immer wieder in die Tiefen des zu Betrachtenden eindringt und Details evoziert, die sich dem normalen Auge verschließen, sind die hinsichtlich der Grobstruktur angewandten Methoden von bemerkenswerter Parallelität. D. h. dass zum einen eine höchst beachtliche (wiewohl subjektive) Klarheit angewandt wird hinsichtlich der Einordnung und Unterteilung des Stadtgefüges in seiner ansonsten gegebenen Ununterscheidbarkeit, dass zugleich aber auch in dem Moment davon abgegangen wird, in dem die Grenzen festgelegt sind, innerhalb derer eine Evokation der kleinen Dinge möglich ist. Hierin erfährt der Schreib- wie Lektürevorgang seine eigene Eindringlichkeit. Dass Stifter von der „Klarheit eines Cameraobscurabil-des“ schreibt, ist der Verweis auf eine poetische Exaktheit, deren Mittel sowohl in den Bereichen präzisester Federführung als auch kontrollierter Unschärfe liegen.

20 Es handelte sich um eine Rundansicht Londons von Robert Barker. 1804 hat William Barton ein Wien-Panorama ausgestellt. „Die Wiener dürften in diesem Fall weniger aus Neugier auf das Sujet, als vielmehr aus Interesse für die neue Kunstform scharenweise zu dieser neuen Prater Attraktion gepilgert sein.“ Storch, Ursula: Das Pratermuseum. 62 Stichwörter zur Geschichte des Praters. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1993, S. 51; vgl. auch Pemmer, Hans / Lackner, Nini: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neu bearbeitet von Günter Dürig und Ludwig Sackbauer. Wien / München: Jugend und Volk 1974.

21 Gemalte Dioramen kamen im Gegensatz zur österreichischen Monarchie in Frankreich bereits ab etwa 1840 aus der Mode. Vgl. dazu u. a. Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchung und Dokumente. München: Fink 1970.

22 „Indessen fängt der Himmel an, im Osten lichter zu werden, und die dunkle Landschaftsscheibe löset sich, wenn vorerst auch nur in einzelne größere Teile. [...] Allmählich wird der Himmel im Morgen immer klarer, die Sterne blassen, und die Rundsicht beginnt deutlicher zu werden.“ VS, S. 17.

5. Das Glacis

Der thematische Zusammenhang des vorliegenden Bandes verlangt einen abschließenden Blick auf jene Fläche, die wenige Jahre nach Stifters zweiter Fassung der Erzählung zu einer der größten Baustelle Wiens werden wird: das Glacis, das rund um die Innere Stadt und die alten Festungswerke liegt. Sowohl für die Fotografien als auch für die beiden Erzähltexte ist es im Sinne der Linienführung eine wichtige räumliche Zäsur, eine Grenze im Dienste der Orientierung. 1841 kommt der Erzähler aus der Vorstadt auf diese von Produktions- und Wohnstätten unberührte Fläche – einen Freiraum. Noch ist die Revolution von 1848 in weiter Ferne; erst recht die Umgestaltung des Glacis zur Ringstraße (ab 1865) und davor bereits der Abriss der alten Mauern (um 1858 begannen die Spechte mit ihrem Werk).²³ Der Blick auf das Glacis, diesen Ring avant la Ringstraße, ist zunächst einer von der Vorstadt her; hier herrsche

allerorts Drängen und Brausen, und Vergnügen und Freude, nur dem Fremdling will es einsam werden in dieser tosenden Wüstenei. Fast betäubt geht er weiter; mit einem male ist die Gasse zu Ende, und auch die Stadt. Ein weiter grüner Platz voll Laubgrün und gepuzter Menschen steht vor ihm, aber jenseits wieder eine Stadt, die ewig unerreichbare Pappel wieder in ihrer Mitte tragend – Unverdrossen durchschreitet er den seltsamen Garten; ein finsternes Thor schlingt ihn ein (AS, VI).

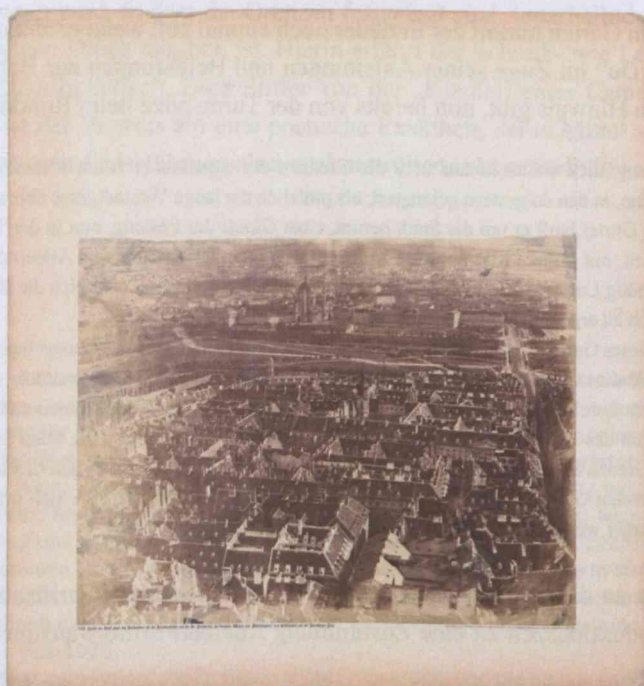
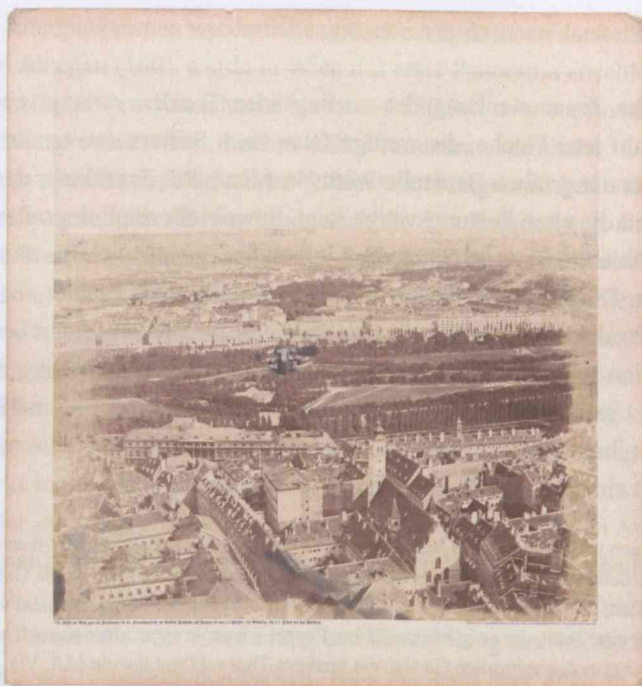
Dieses Bild vom Garten nimmt der Erzähler noch einmal auf, wenn er einem nicht näher spezifizierten „Du“ im Zuge seiner Anleitungen und Belehrungen zur Betrachtung der Stadt folgenden Hinweis gibt, nun bereits von der Turmspitze beim Rundblick:

Wirf noch einen Blick weiter hinaus über die Grenzen der eigentlichen Stadt – siehe dort ist ein seltsamer Garten, in den du gestern gelangtest, als plötzlich die lange Vorstadtgasse abbrach. Wie ein breiter, grüner Gürtel läuft er um die Stadt herum, einst *Glacis* der Festung, nun in der That ein anmuthiger Garten, mit grünen Rasenplätzen bedeckt, nach allen Richtungen von Alleen durchschnitten, ein wohlthätig Luftreservoir, dahin sich in der Abendkühle gerne und zahlreich die Bevölkerung ergießt, um sich zu ergehen und freier aufzuathmen.

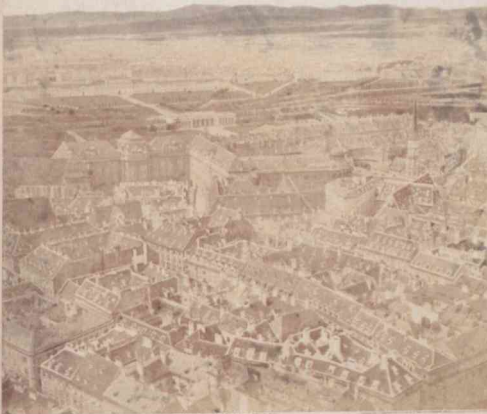
Und jenseits dieses Gartens, in ungeheurem Kreise herumgeschlungen, breit hinausgelagert, liegt erst jene Masse, die dieser Hauptstadt eigentlich ihre Größe gibt, die Masse der Vorstädte, ich glaube, man zählt deren bereits fünf und dreißig – mit größtentheils sehr schönen Fronten stellen sie sich im Kreise gegen das *Glacis* auf, gleichsam in ihrem Hereinschieben gegen die Stadt hier an einer unsichtbaren Grenze anhaltend und sich anstauend; denn weiter dürfen sie gegen den luftigen, gesundheitsbringenden Garten des *Glacis* nicht vordringen: aber dafür machen sie sich draußen breit, und fressen immer weiter und weiter den Raum hinweg (AS, X, Herv. i. O.).

Bemerkenswert an dieser Passage ist zunächst ein Eingriff des Schriftsetzers (und bei drei Jahren Produktionszeit ist eine Zustimmung Adalbert Stifters anzunehmen): wäh-

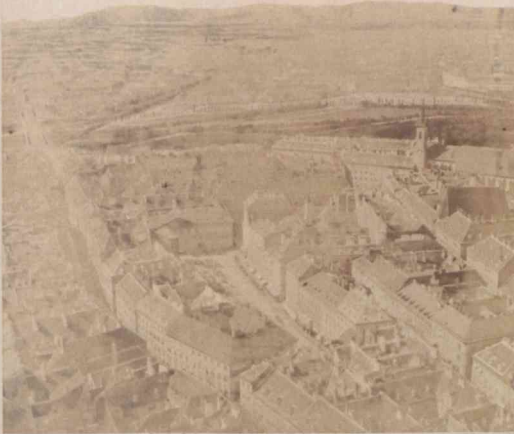
23 Vgl. dazu u. a. Stühlinger, Harald R. (Hg.): Vom Werden der Wiener Ringstraße. Unter Mitarbeit von Gerhard Muraier. Wien: Metroverlag 2015.



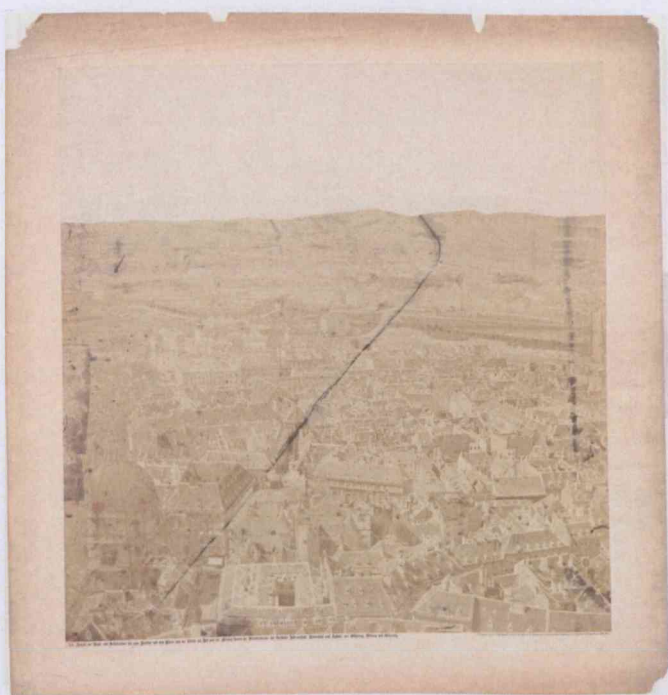
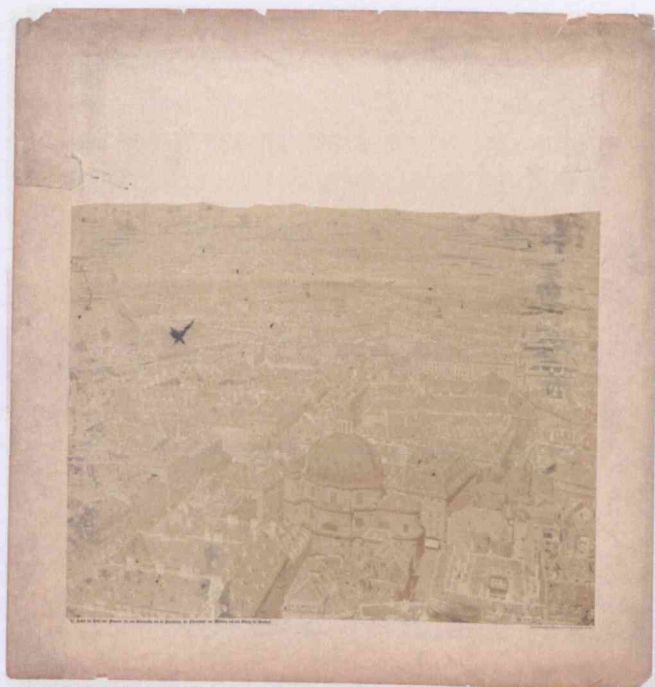
Fotografien der Hof- und Staatsdruckerei aus 1860; vom Südturm
der Domkirche St. Stephan zu Wien



17. Blick von Jerusalem aus dem Garten zu Babel, im Jahre 1841. (Nach einer Photographie von J. J. Smith, im Jahre 1841.)



18. Blick von Jerusalem aus dem Garten zu Babel, im Jahre 1841. (Nach einer Photographie von J. J. Smith, im Jahre 1841.)



rend der Text (wie der gesamte Band) in Fraktur-Schrift gehalten ist und die durchaus zahlreichen Hervorhebungen normalerweise mittels Sperrsatz erfolgen, ist »Glacis« drei Mal (hier kursiv hervorgehoben) in Antiqua gesetzt. Diesen Vorzug erhalten nur sehr wenige andere Stellen: zum einen das „Belvedere“ (AS, XII), zum anderen die durch das Fernrohr heranzitierte Aufschrift „Patria laeso militi“ (AS, XIII) auf dem damaligen Invalidenhaus in Wien-Landstraße (1909 abgerissen). Das Glacis wird schließlich ein viertes Mal mittels Serifenschriftsatz hervorgehoben: „gerade dort, wo das *Glacis* wegen kriegerischer Evolutionen und Festlichkeiten ohne Baumpflanzung gelassen ist“ (AS, XV, Herv. i. O.), danach kommt es nicht mehr zur Sprache.

Dieses Glacis hat immer noch fortifikatorischen Charakter, es dient gesundheitsfördernd – frei von Miasmen („ein wohlthätig Luftreservoir“, AS, X) – als wesentlich mit Baumbestand begrünter Ruheraum der Städter, hält zudem die Raum fressenden Vorstädte von der Inneren Stadt fern. 1858 wird diese Funktion erneut zur Sprache gebracht:

Durch welche Gasse einer Vorstadt man aber auch der Stadt zugegangen sein mag, alle münden endlich an einem grünen freien Platze, der an vielen Stellen mit Reihen von Laubbäumen besetzt ist, nach allen Richtungen Pfade hat, auf denen sich geputzte Menschen bewegen, und jenseits dessen die eigentliche Stadt steht, welche die Stephanskirche und ihren Turm in der Mitte hat. Der freie Platz aber ist der gewöhnliche Spielraum, der um jede Festung herumlaufen muß und der auch um Wien als Festung herum lief. Seit die Festung durch Aufhören der Türkengefahr und durch Anwachsen der Stadt zu einer Weltstadt ihre größte Bedeutung verloren hat, ist der Platz als Erinnerung geblieben, verwandelt sich immer mehr in einen Garten und führt der Stadt einen Strom erneuerter, frischer Luft zu. Wenn man ihn überschritten hat, gelangt man zu einem der Tore der eigentlichen Stadt und durch dieses in sie selber. (VS, 11f.)

Das Glacis, das einst freie Schussfeld, erfährt hier die Zuweisung eines „Spielraums“ und dient 1858, als der Abriss der Festungsmauern bereits begonnen hat und der Beginn des Ringstraßenbaus nicht mehr fern liegt, nicht nur als Frischluftreserve und Grünzone, als von städtebaulichen Verdichtungsmaßnahmen freier Raum, sondern wesentlich auch als ein Erinnerungsfeld, das um die „eigentliche Stadt“ angelegt ist. So wie die mehrfache Rede von der „Scheibe“ eines späterhin Ersten Wiener Gemeindebezirks das Glacis als abgrenzende Randerscheinung braucht, so wesentlich ist auch dessen Rolle als mnemonisches Verbindungselement. Insofern wird die oben zitierte Beschreibung aus 1841 bzw. 1844 (mit dem „Glacis“ in Antiqua) 1858/59 nahezu wortgleich übernommen. Stifter, der nicht mehr in Wien lebt, ist nun „der Platz als Erinnerung geblieben“.

Ringstraße als Perspektive

Stadtplanung und Stadtfotografie in Budapest um die Jahrhundertwende

1.

Die Planung und Erbauung der Ringstraßen von Wien, Szeged und Budapest findet zwar unter sehr unterschiedlichen Umständen, aber doch ungefähr zur gleichen Zeit, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt. Diese Projekte entstehen mehr oder minder nach Pariser Muster – ‚Hausmannisierung‘ wird daher dieses mehrere Großstädte Europas umwälzende Phänomen genannt, das, naturgemäß, in den drei genannten Städten mit unterschiedlichen Ressourcen, Absichten und Ergebnissen in Gang gesetzt, ausgeführt und vollendet wurde. Die generelle Absicht dahinter – die bereits existierende Stadt müsse als komplexes System strukturell umgebaut werden – scheinen jedoch die drei Städte miteinander zu teilen. Eine Bestrebung, die zwar nicht im 19. Jahrhundert erfunden wird, für diese Zeit der beginnenden industriellen Revolution doch kennzeichnend ist – und bei weitem nicht nur im Spezialfall Szeged, wo die Stadt bekanntlich nach der Flutkatastrophe so gut wie komplett neu errichtet werden musste. Diese Bestrebungen mögen aus industrie- und sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten leicht zu erklären sein, worauf die Forschungsliteratur zur europäischen Stadtgeschichte öfters hinweist: Eine Stadterneuerung schien damals industriell möglich und dabei sozial unumgänglich zu sein.¹ Das Konzept selbst, das hinter der Ringstraßen-Struktur steht, wird jedoch bei diesen sozialhistorisch interessierten Ausführungen nur selten behandelt. Dieses Konzept zielt nämlich im Rahmen der Erneuerung auf eine Aufräumung, auf eine im Zeichen der Geometrie stehende Neustrukturierung der Stadt ab und setzt eine Vorstellung der Stadt als gesellschaftliche, funktionelle sowie geographische Einheit voraus. Anders gesagt, man braucht einen Gesamtplan, d. h. ein ‚Bild‘ von der Stadt, um sie dann als eine Einheit neu strukturieren zu können.

Tatsächlich weist die Forschung zur Stadtgeschichte eine größere Zahl von systematisch angelegten Darstellungen von Städten (d. h. Karten) aus verschiedenen Epochen nach, in denen auch die ersten konzeptionellen Umbauprojekte in europäischen Städten ausgeführt wurden, so zum Beispiel aus dem 16.–17. Jahrhundert, aus der Zeit der späten

1 Vgl. V. M. Lampugnani Überblick über die Wiener Stadtbaukonzepte am Ende des 19. Jahrhunderts: Lampugnani, Vittorio Magnago: Die Stadt im 20. Jahrhundert: Visionen, Entwürfe, Gebautes. Berlin: Wagenbach 2010, Bd. I, S. 95ff.

Renaissance und der frühen Neuzeit.² Leonardo Benevolo leitet in seinem schönen Buch *Die Stadt in der europäischen Geschichte* „die neuen Bedingungen der Stadtplanung“ zu dieser Zeit aus dem Renaissance-Begriff der Perspektive ab, d. h. aus dem Konzept, die Welt durch optische, geometrische Praktiken erfassbar zu machen: „Verstehen bedeutet nicht mehr abbilden“, erklärt der italienische Stadtforscher mit Hinweis auf den Leonardo-Aufsatz von Karl Jaspers, „sondern heißt, die mechanischen Gesetze, die die Welt der sichtbaren Erscheinungen regieren, aufzudecken“³. Um an dieser Stelle nur ein passendes Beispiel aus dem – im konkreten wie metaphorischen Sinn – weiträumigen, in der Beschreibung des geometrischen Konzepts des französischen Gartens mündenden Gedankengang Benevolos zu nennen: Der italienische Stadtforscher behandelt den Ausbau des radialen Kanalsystems von Amsterdam, einer der wichtigsten und prosperierendsten Städte des genannten Zeitraums, und verbindet dieses Stadtplanungsprojekt mit der in den damaligen Niederlanden florierenden und zu Recht weltbekannten Landschaftsmalerei, d. h. mit dem Interesse an der landschaftlichen Umgebung, mit diesem neuartigen, „nach außen“ gerichteten Blick, den die Meisterwerke der niederländischen Landschaftsmalerei offen legen. Als kleine Ergänzung zu diesen weitschweifenden Überlegungen soll hier die Problemstellung Benevolos in die Richtung der technischen Mediengeschichte geöffnet werden: Wenn man sich in die Forschungsliteratur der genannten niederländischen Malerei vertieft, stößt man eben auf die grundlegende Frage, etwa bei Vermeer, ob und inwiefern der Meister die *camera obscura* verwendete,⁴ ein technisches Hilfsmittel also, das gerade das obige Prinzip der Perspektive auf der praktischen Ebene der visuellen Darstellungsstrategien umzusetzen vermag. Eine überlegenswerte Erweiterung der Analyse, die sich nun auch in die Epoche der in Frage stehenden großen Stadtbauprojekte des späten 19. Jahrhunderts übertragen lässt.

Als ein wichtiges Motiv hinter den Ringstraßen-Projekten kann demgemäß ein gewisser Drang nach Durchschaubarkeit angegeben werden – wo diese Durchschaubarkeit freilich ebenso auf ein Ordnungsprinzip wie auf ein visuelles Dispositiv, auf die Frage der Sichtbarkeit zurückzuführen ist. Die Ringstraßenstruktur, die auch einer der bekanntesten Theoretiker der Stadtwahrnehmung, Kevin Lynch, die optimalste Form städtischer Umgebung nannte,⁵ bietet sich dementsprechend als Metapher und als Modell

2 Vgl. Bruhn, Matthias / Bickendorf, Gabriele: Das Bild der Stadt. In: Mieg, Harald A. / Heyl, Christoph (Hg.): Stadt: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 244–263, hier S. 244.

3 Benevolo, Leonardo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München: C. H. Beck 1993, S. 148.

4 Vgl. Steadman, Philip: Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces. Oxford: Oxford UP 2002; Schwartz, Sanford: Kamera-Arbeit: Vermeers Raum. In: Merkur 55 (2001): 12, S. 1069–1081.

5 „Es sollte ein dominierendes und multifunktionales Zentrum von großer Dichte geben, von dem vier oder acht große Verkehrsadern ausgehen, zu denen einerseits öffentliche Verkehrsmittel

für gesellschaftliche, machtpolitische Strukturen an. In diesem Sinne beschäftigt sich Michel Foucault mit den kreisförmigen Gefängnisbauten in *Überwachen und Strafen*,⁶ und Ernest Burgess, bedeutender Forscher der Chicago-Schule für urbane Soziologie aus den 1920er Jahren, wählt ein konzentrisches Modell zur Darstellung der sozialen Schichtung einer Großstadt.⁷

Diese Modellierungen verbleiben aber auch trotz ihrer weitreichenden sozialhistorischen Implikationen im visuellen Dispositiv, das die Frage der Sichtbarkeit fortdauernd aufwirft. Wenn das 19. Jahrhundert in der *visual culture history*, in der visuellen Kulturgeschichte als das Jahrhundert des Panoramas, des panoramatischen Blicks gefeiert wird,⁸ meint man damit in erster Linie den Erfolg und die Verbreitung bestimmter visueller Kulturtechniken (etwa von Panoramen, Dioramen, Fotografie sowie der mit ihnen eng verwandten Institution der Weltausstellung), die eine Wahrnehmung und Auffassung der Welt und die daraus ableitbaren politischen und soziologischen Ordnungsprinzipien nicht nur voraussetzen, sondern vielmehr begründen oder gar ermöglichen. Die Art und Weise des visuellen Zugriffs auf die Stadt – seinerseits immer mehr technischen Medien ausgeliefert oder von diesen produziert und prozessualisiert – schwingt also in der Theoretisierung städtebaulicher Fragen auch dann mit, wenn die Vertextlichung des städtischen Erlebnisraums und die daraus abgeleiteten (linguistischen oder quasilinguistischen) Modelle zu einem Gemeinplatz der neueren Stadtforschung wurden.⁹

und andererseits Hauptverkehrsstraßen gehören. An diesen Verkehrsadern liegen in bestimmten Abständen voneinander die sekundären Unterzentren, um die sich wiederum die intensiveren Verbraucher drängen, die sich auch entlang der Verkehrsadern entwickeln. Weniger intensive Verbraucher befinden sich in größerer Entfernung dazu. Der Freiraum zwischen diesen Entwicklungszonen steht für Grünanlagen zur Verfügung. Die radialen Hauptverkehrsadern werden in bestimmten Abständen durch konzentrische Straßen miteinander verbunden, die ihrerseits aber nur an den Schnittpunkten genutzt werden.“ Zit. nach Kostof, Spiro: *Das Gesicht der Stadt: Geschichte städtischer Vielfalt*. Frankfurt a. M. / New York: Campus 1992, S. 192.

6 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 256ff.

7 Vgl. Park, Robert E. / Burgess, Ernest / McKenzie, Roderick D.: *The City*. Chicago / London: The University of Chicago Press 1925. [Reprint-Ausgabe 1984]; Burgess-Modell: S. 47–63.

8 Vgl. Oettermann, Stephan: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1980. Bereits Walter Benjamin spricht über die Panoramen in einem epochalen Sinn (im Kontrast zu der Fotografie vgl. Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (= *Gesammelte Werke*, Bd. V/1), S. 48f.; außerdem: Ders.: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 14.); dieses Konzept übernehmen seither mehrere maßgebende Monografien zur visuellen Kulturgeschichte, vgl. etwa Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge / London: MIT Press, 1992, S. 112–113; oder auf die Bahnreise bezogen Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Instrumentalisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.

9 Vgl. Kovács, Szilvia: *Die moderne Großstadt als Text*. Wien und Budapest um die Jahrhundertwende. In: Mitterbauer, Helga / Balogh F., András (Hg.): *Zentraleuropa – ein hybrider Kommunikationsraum*. Wien: Praesens 2006, S. 203–215; ‚Text‘ wird auch dann zum Paradigma der

2.

Das kulturwissenschaftliche Interesse an den Ringstraßen-Projekten von Wien, Budapest und Szeged impliziert also eine Auseinandersetzung mit der Kohärenz und Durchschaubarkeit des historischen Stadtbildes, d. h. ein machtpolitisches und zugleich visuelles Dispositiv, das im Folgenden am Beispiel der visuellen Kulturgeschichte Budapests kurz behandelt wird, mit Fokussierung auf eine der wohl wichtigsten medientechnischen Entwicklungen der Zeit, auf die Entdeckung und Verbreitung der Fotografie und die Entstehung der Stadtfotografie, die eben die Sichtbarkeit, die visuelle Perzeption der Stadt maßgeblich modifiziert hatte.

Als Beginn des Budapester Bauprojekts der Großen Ringstraße wird bekanntlich das Jahr 1870 angegeben. Es handelt sich freilich um nichts mehr und weniger als um den Zeitpunkt der Gründung des Rats für öffentliche Arbeiten (Fővárosi Közmunkák Tanácsa); die Ringstraße hatte zu dieser Zeit bereits eine Vorgeschichte, und von der Vollendung des Projekts kann man, wenn überhaupt, erst Anfang des 20. Jahrhunderts sprechen. Bis dahin gab es prosperierende und stagnierende Etappen, abhängig vom jeweiligen stadtpolitischen und wirtschaftlichen Klima.¹⁰ Nichtsdestotrotz ist die Bedeutung der Ringstraße in der Stadtgeschichte nicht zu bestreiten: Die Gründung des städtischen Rats ist als die eigentliche Geburtsstunde der Hauptstadt Budapest zu betrachten, der die offizielle Ratifizierung durch die Vereinigung von Pest, Buda und Óbuda 1873 als unmittelbare Konsequenz folgte.

Im Grunde genommen hatte jener städtische Rat zwei Aufgaben im Visier: die Errichtung der Andrassy-Straße – als wichtigste Radialstraße und Boulevard der Hauptstadt, die die Stadtmitte mit dem Stadtwäldchen verbindet – und den Ausbau der Ringstraße. In den 1890er Jahren bekam die Andrassy-Straße freilich mehr Aufmerksamkeit – dank der Millenniumsfeierlichkeiten, für die das ganze Stadtwäldchen neu und die U-Bahn, die erste ihrer Art auf dem Kontinent, ausgebaut wurde. Die Ringstraße war allerdings, und ist wohl immer noch, trotz der Kompromisse seit ihrer Geburtsstunde¹¹ und trotz ihrer Unvollständigkeit das wichtigste und maßgebende Konzept der Budapester Stadtplanung.

Genau zu dieser Zeit, noch in den 1860er Jahren des 19. Jahrhunderts, kommt Georg Kloess, ein junger Darmstädter, in die ungarische Hauptstadt, um dort sein Atelier zu

Stadtbeschreibung gewählt, wenn es teilweise um visuelle Phänomene geht, vgl. die richtungsweisende Sammlung von Smuda, Manfred (Hg.): *Die Großstadt als „Text“*. München: Fink 1992.

10 Vgl. Siklóssy, László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)* [Wie wurde Budapest gebaut?]. Budapest: Fővárosi Közmunkák Tanácsa 1931 [Reprint-Ausgabe Budapest, 1985], S. 117–119, 220–235.

11 Bekanntlich wurde zunächst ein Donaukanal geplant, der Plan wurde jedoch aus Geldmangel verworfen. Ebd., S. 71.

eröffnen. Der gelernte Apotheker will wahrscheinlich mit seinem Meister in Wien nicht konkurrieren und wählt daraufhin Pest, um aus der neuen Technologie der Fotografie ein Geschäft zu machen. Er fängt als Porträtfotograf an, und dank seinem Fleiß, seiner Anpassungsfähigkeit und der Beliebtheit des neuen Abbildverfahrens beginnt sein Unternehmen bald zu florieren. Als er 1913 stirbt, überlässt er seinem Sohn eine Druckerei mit rund fünfzig Mitarbeitern, in der fotografische Aufträge nur am Rande oder als Hobby des alten Firmenbesitzers ausgeführt wurden.

Klősz, der eine ungarische Frau heiratet und seinen Namen bald mit ungarischer Orthografie zu schreiben pflegt, übernimmt ab den 1870ern kleinere und größere Aufträge der Stadt, die auf die fotografische Dokumentierung der einzelnen Stadtteile oder wichtigen Ereignisse abzielen. Er war wohl der angesehenste und bekannteste Fotograf zu einer Zeit, in der die Fotoreportage noch nicht in der heutigen Form existierte; sein Nachlass, in zahlreichen populären Alben abgedruckt,¹² bildet den bedeutendsten Fotobestand aus dem 19. Jahrhundert – Klősz ist seither als ‚der Fotograf von Budapest‘ bekannt. Die Karriere als Stadtfotograf, wohl eine Eigeninitiative des Darmstädters, lässt sich etwa mit Hilfe der Weltausstellungen nachzeichnen: Sie nimmt ihren Anfang wahrscheinlich im Jahr 1873, als sich Klősz als Mitglied der frisch gegründeten Wiener Photographen Association an der fotografischen Dokumentierung der Wiener Weltausstellung beteiligt – eine Möglichkeit für den jungen Porträtfotografen, die derzeit recht abenteuerliche Technik der Freiluftfotografie kennen zu lernen. Die Karriere des Stadtfotografen Klősz erreicht ihren nächsten Höhepunkt 1896, als er als Hauptfotograf bei der Budapester Weltausstellung und bei den Millenniumsfeierlichkeiten tätig ist, sowie einen weiteren 1900 bei der Pariser Weltausstellung, wo seine Fotografien von Exponaten aus dem ungarischen Pavillon einen Preis gewinnen. Nicht nur die Weltausstellungen, dieses charakteristische Phänomen des 19. Jahrhunderts, die Multiplikatoren des Panoramablickes, flankieren das Lebenswerk von György Klősz, sondern auch die rasche Entwicklung der Stadt Budapest. Der Fotograf weist selbst auf diese Entwicklung hin, um zu begründen, warum der städtische Rat seine die vom Verschwinden bedrohten Stadtteile archivierenden Aufnahmen finanzieren sollte. Demgemäß besucht und dokumentiert Klősz programmatisch die rurale Umgebung des Tabán in Buda, die nach dem Bau der Elisabethbrücke komplett abgerissen und neu bebaut wurde.¹³ So scheint die frühe Stadtfotografie und das Werk von Klősz eine Mischgattung zu sein, die die Funktionen und Strategien der traditionellen bildlichen Repräsentationsmedien sowie die des neuen technischen

12 Vgl. vor allem den in enormen Auflagen und auch in deutscher Sprache veröffentlichten Band Klősz, György: „Budapest anno...“: Lichtbildaufnahmen im Atelier und außer Haus. Budapest: Corvina 1979.

13 Vgl. Koltai, Magdolna / Tőry, Klára: A fotográfia története [Geschichte der Fotografie]. Budapest: DFM 2007, S. 148.



Gizella- (späterer Vörösmarty-)Platz um 1875. Aufnahme von György Klösz

Bildmediums Fotografie zu vereinen vermag und somit seine Verwendungsweisen zwischen Zeigen, Zur-Schau-Stellen bzw. Speichern und Dokumentieren moduliert. Klösz' Aufnahmen prägen unsere Vorstellungen vom Budapest der Jahrhundertwende, seine Fotografien repräsentieren ein, wenn nicht ‚das Bild‘ der Stadt um 1900.

Eine typische Klösz-Aufnahme hat einen klar definierbaren Fokus, der aus einer breiten, wohlproportionierten Perspektive gezeigt wird. Die Verbindung zur Tradition der Landschaftsmalerei ist nicht zu übersehen: Die Aufnahme wird von einer Zentralperspektive bzw. von einer horizontalen Dreiteilung regiert, was eine klassische, ‚malerische‘ Landschaftsdarstellung ergibt. Vergleicht man die Klösz-Aufnahme mit nicht viel älteren, doch aus der vorfotografischen Ära stammenden Darstellungen, etwa mit den Kupferstichen aus dem von Rudolf Alt herausgegebenen schönen Album *Buda-Pest* aus dem Jahr 1845,¹⁴ so werden diese kompositionellen Merkmale bzw. Klösz' Anlehnung an diese Tradition noch augenfälliger.

14 Alt, Rudolf: *Buda-Pest: Előadva 32 eredeti rajzolatban / Pesth und Ofen: Illustriert in 32 Originalzeichnungen*. Pest: Verlag von Conrad Adolf Hartleben 1845. [Reprint-Ausgabe Budapest, 1983].



JÓZSEF TERE
Pesten.

DER JOSEPHSPLATZ
in Pesth.

Der Josephsplatz in Pest von Rudolf Alt, 1845

Blättert man jedoch das gesamte Album von 1845 durch, werden auch die technischen wie thematischen Differenzen der fotografischen Abbildungen sichtbar. Die Breite der Perspektive ist bei den Klösz-Aufnahmen technisch limitiert, ein ‚Gesamtanblick‘ der Stadt oder die Stadt ‚aus der Vogelperspektive‘ ist in dieser Frühphase der Fototechnik nur mit Einschränkungen möglich. Außerdem verschwindet die Biedermeier-Atmosphäre, die Rudolf Alts zweisprachiges Album bestimmt und die bei der bildlichen Darstellung der Stadt besonders die Grünanlagen, das Stadtwäldchen und andere Erholungsstätten favorisiert – Orte, an denen die Stadtbewohner in einer harmonischen Einheit mit der natürlichen Umgebung dargestellt werden können. Auch die für die romantische Malerei wie für das Alt-Album kennzeichnende Menschendarstellung fällt auf den Klösz-Aufnahmen teilweise weg, die ins Bildzentrum immer eine menschliche Figur setzt, die als eine Art Verdopplung oder Akzentuierung des perspektivischen Blicks des Betrachters funktioniert (auch dann, wenn, z. B. im Fall eines Stadtpanoramas, Figuren auf dem Bild eigentlich nichts zu suchen hätten). Klösz’ Fotografien zeichnet dagegen eine gewisse Menschenleere aus, die wiederum auf die technische Bedingung der längeren Belichtungszeiten zurückzuführen ist und die sich später in Walter Benjamins berühmtem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* als Vorzeichen oder medientechnische Grundlage einer surrealistischen Weltauffassung erweist.¹⁵

¹⁵ Vgl. Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 300–325, hier S. 310.



Eugène Atget, Eclipse, Paris. Terre-plein de la place de la Bastille en direction de la rue Saint-Antoine (1912)

Benjamin weist dabei auf das Werk von Eugène Atget hin, auf einen Zeitgenossen von Klösz, dessen berühmte Fotografien von Paris gerade die Konventionalität seines Budapest-Kollegen unterstreichen: Nahaufnahmen (in Benjamins Worten: die Präsenz der unmittelbaren „Dingwelt“¹⁶), die Auflösung der Zentralperspektive, das Spiel mit den Schwarz-weiß-Effekten, mit Schatten, Rauch und Widerspiegelungen kommen bei dem ‚Fotografen von Budapest‘ nicht in Frage.¹⁷

Die Menschenleere, ohne Benjamins intuitiv überzeugenden Interpretationsansatz anzweifeln zu wollen, ist, zumindest bei Klösz, eine medienhistorische Variable. Er verwendet nämlich zur Fixierung und Entwicklung der Fotografien ab den 1880er Jahren das sogenannte Nasse-Kollodium-Verfahren, eine neuere Technik, die dem Fotografen mehr Mobilität und deutlich kürzere Belichtungszeiten ermöglichte. Die Aufnahmen wurden dadurch spürbar „belebter“, „lebensechter“¹⁸. Als er also mit seinen Stadtfotografien das ‚alte‘ und das ‚neue‘ Budapest dokumentierte,¹⁹ ist dies nicht nur als Hinweis auf die sich rasch entwickelnde Hauptstadt, sondern zugleich als Abdruck eines medientechnischen Dispositivs zu lesen.

16 Ebd. S. 309., bzw. Ders.: Sürrealismus. In: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [= Gesammelte Schriften, Bd. II/1], S. 300.

17 Adam, Hans Christian: Paris: Eugène Atget 1857–1927. Köln et al: Taschen 2008.

18 Lugosi Lugo, László: Klösz György 1844–1913: Monográfia [György Klösz 1844–1913: Monografie]. Budapest: Polgart 2002, S. 44.

19 Vgl. die Reprint-Ausgabe Klösz György: Das alte Budapest: Lichtbildaufnahmen im Atelier und ausser Haus. Budapest: Corvina 2002.



György Klösz, Vörösmarty-Platz um 1894

Die Stadt, die auf diesen mit modernerer Technik hergestellten Klösz-Fotografien sichtbar wird, ist dadurch noch kein von Menschen besiedelter Ort. Die Menschen, die auf den Abbildungen auftauchen, stehen nicht im Fokus: Weder als Individuen noch als Masse ziehen sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Klösz' Budapest ist kein angenehmer Freizeitpark, wie es etwa das Biedermeier-Album von 1845 suggeriert, aber auch keine durch seine Unfassbarkeit mysteriöse, im permanenten Verfall fortexistierende, von einer bunten Menschenmasse belebte Großstadt, wie Atgets Paris. Im Schnittpunkt der Tradition der Landschaftsdarstellungen und der medientechnischen Möglichkeiten der Fotografie entsteht ein archivalischer Blick, der die Stadt in erster Linie durch ihre Monumentalität, durch ihre monumentalen Räume und Gebäude definiert und sie zu registrieren, zu fixieren anstrebt, wobei im Ewigkeitsanspruch der fotografischen Fixierung die – zumindest scheinbare – Zeitlosigkeit dieser Monumente Widerhall findet. Die Stadt wird als geordnetes, durchschau- und archivierbares System von Gebäuden dargestellt: Sie wird musealisiert.

Dieses Konzept der zeitlosen Monumentalität, die hier als eine Funktion der fototechnischen Darstellungsverfahren angeführt wurde, findet man in den groß angelegten

Stadtbauprojekten der Zeit wieder, die die Ringstraßen als Idealform der urbanen Entwicklung ausgewiesen hatten. Sind die Darstellungsmedien also nicht nur Vermittler, sondern auch Agenten der urbanen Entwicklung, stellt sich freilich eine Frage, die an dieser Stelle unbeantwortet bleiben soll, nämlich, wie im 20. Jahrhundert die Fortentwicklung der Medientechnik – im visuellen und nicht-visuellen Bereich – ihre Spur in unserem ‚Bild‘ von einer Stadt hinterlässt und somit vielleicht auch die urbane Entwicklung, die Tendenzen der Stadtplanung und des Städtebaus mitbestimmt. Wie etwa die Vorstellungen von der Dynamik der Großstadt am Anfang des 20. Jahrhunderts und somit die damals entstandenen visionären Pläne zur Stadtarchitektur durch die experimentelle Bilddarstellungskunst und die Kinematografie katalysiert wurden²⁰ oder wie unsere Perzeption öffentlicher Stadträume durch die neueren digitalen Aufnahmeverfahren beeinflusst wird²¹ – Probleme und Phänomene dieser Art sollten in einer Darstellung der urbanen Kulturgeschichte und Stadtforschung des 20. und 21. Jahrhunderts sicher mit berücksichtigt werden.

20 Vgl. Moholy-Nagy, László: Die Dynamik der Großstadt. In: Ders.: Malerei Photographie Film. München: Albert Langen 1927 (= Bauhaus Bücher, Bd. 8), S. 120–135.

21 Vgl. Kammerer, Dietmar: Bilder der Überwachung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

The Rebuilding of Szeged in Photographs

The present layout of the city of Szeged is not the result of evolution over time, but that of grandiose engineering work. The cityscape now “does not even remotely resemble the structure of Szeged in medieval times or, with the exception of the town centre, anything that had existed before the Great Flood. The main aim of the plans was to guarantee reliable flood protection in the future“, wrote Béla Borvendég, one-time Chief Architect of Szeged.¹

The population of Szeged numbered over 70 thousand before the Great Flood, one third of whom lived in the widely-spread outskirts, similarly to other towns on the Great Plain. The outskirts were organised into 16 administrative districts, two of which, Alsótanya [Lower settlements] and Felsőtanya [Upper settlements], later grew into distinct village-like centres.

At daybreak on the 12th of March 1879, the river Tisza burst its banks and flooded the town, causing total devastation. Of some six thousand houses, barely 330 were left standing. Five days after the disaster, Emperor Franz Joseph arrived in Szeged, accompanied by Prime Minister Kálmán Tisza. Alighting from the train, he was confronted with the sight of the houses of Alsóváros [Lower Town] standing in water up to their roofs. The visitors were carried by boats around the ruined town to inspect the damage. That was when the promise “Szeged is going to be more beautiful than it has ever been“ was announced by the Emperor.²

Mistakes made during the regulation work along the river Tisza were held responsible for the disaster, therefore the town justifiably expected the government to provide every possible help in these desperate times.

In May, the government passed two laws to aid the rebuilding of Szeged: the first one allowed the expropriation of property and the second stated the appointment of a Royal Commissioner with virtually unlimited powers to organise and supervise the reconstruction work. On 4th July, Lajos Tisza (1832–1898), one-time Minister of Employment and Transport, was officially appointed Royal Commissioner for the duration of one year.

1 Borvendég, Béla: Mit is ízen Lechner Lajos? [What is the message of Lajos Lechner?] In: Lechner és Szeged. Emlékkülés Szeged Nagyárvíz utáni újjáépítője tiszteletére [Lechner and Szeged. Memorial conference in honour of the town's post-flood Chief Architect]. Szeged: Csongrád Megyei Urbanisztikai Egyesület 1997, p. 61–67.

2 Kulinyi Zsigmond: Szeged új kora. A város újabb története (1879–1899) és leírása [A New Age of Szeged. The latest History and the Description of the City (1879–1899)]. Szeged: Szeged szab. kir. város közönsége 1901, p. 21.



Széchenyi Square and the Town Hall after the Great Flood, March, 1879



The eastern part of Széchenyi Square with the tents of survivors built at the site of the castle, 1879



Lower Town from the railway embankment, 1879



Palánk under water, 1879 (The Votive Church was built on this site in 1930)

This event caused a lot of resentment, since Lajos Tisza was the Prime Minister's brother. The Commissioner was helped by a council of twelve members, of whom nine were appointed by the Prime Minister, and three were delegated by the Szeged Town Council. The expert planners were selected from various government departments. Technical and engineering work was led by Lajos Lechner (1833–1897), who had 3 years earlier won an international contract bid for town planning work in the capital, and was the advocate of the most up-to-date principles of town planning of his time.³

Lajos Tisza arrived in Szeged on 11th June with the 12-member council and a large team of experts. The relationship between the town's officials and the commissioner was of mutual distrust. The commissioner's authority extended to every aspect of the post-flood reconstruction, e.g. estimating loss and damage, distributing aid, supervising reconstruction plans and building regulations, ordering the expropriation of property, managing the budget, issuing building permits, as well as issues concerning public health, public safety and policing, and he even had authority over the town council.

Large parts of the town were still under water. The basic concept of the reconstruction had been decided by a committee of experts. One of the cornerstones of the plan was the building of a flood barrier encircling the town, since the water burst its banks downstream and flooded the town from outside. It was decided to raise the ground level of the low-lying town, separating the inner and outer districts by a circular road; to build a permanent road bridge; to integrate Újszeged [New Szeged] on the left bank of the river into Szeged proper (the opposite bank of the Tisza had belonged to Torontál County) and, last but not least, to provide the financial resources for the reconstruction work.

Lajos Lechner and his technical team finalised the plans by the beginning of September. He carefully considered every suggestion. The town's new layout was based not on one, but two circular roads, dividing the city into three construction zones. The first was bordered by the inner circular road and the river Tisza: in this zone only brick-built, two-storey houses were permitted. Public buildings were allowed to be three storeys high. The second zone was situated between the two circular roads. In the second and third zones, the local inhabitants' customs and financial means were taken into consideration when designing different types of residential homes for them. By that time, the pumping stations had cleared the floodwater from the town, damage assessment was continuing and the construction of the new flood barrier and raising the ground level had started. Ideally, the ground level of the entire area within the flood barrier should have been raised above the peak of the flood, but that proved unworkable. Instead, the ground near

3 Cf. Nagy, Zoltán / Vágás, István: Szeged újjáépítése, a modern városkép kialakulása, az urbanizációs fejlődés [The Reconstruction of Szeged, the Development of a Modern Townscape, Urban Development]. In: Gaál, Endre (ed.): Szeged története [The History of Szeged]. vol. 3/1. Szeged: Somogyi Könyvtár 1991, p. 153–208, 162ff.

the river was raised highest, decreasing outwards: the downtown area, the circular roads and the inner sections of the avenues enjoyed priority. Private landowners were responsible for their own property. In some of these areas, the ground is still at pre-flood level.

Lechner's plans emphasized that the new circular road should also play a role in the flood protection of the town besides conveying traffic. The 30-metre wide inner circular road was built to run 8.2 metres above the 0 cm water level of the river, while the 38-metre wide outer circular road, running parallel to the inner circular 400 metres further out, was built 7 metres above the 0 cm water mark. In case of an approaching flood, traffic could quickly escape via the upward sloping avenues joining the inner circular road, towards the safety of the city centre built on higher ground. In his book, documenting the reconstruction of Szeged, Lajos Lechner explained at length the importance of raising the ground level of the city.⁴ Taking flood protection into consideration, building regulations prohibited drainpipes from running underneath the circular roads. Four reservoirs were built and the water drained into the river Tisza via three separate channels.

The costs of the pumping, building the flood barrier and the embankment and the construction of the road bridge were borne by the State and the rest of the rebuilding work was financed by loans. An 1880 law set the amount of loan available for the town's reconstruction at 15 million Forints. 5 million of this was provided for public buildings and 10 million for private property, repayable within 10 years at an interest rate of 6%. Public buildings were designed by the architects of the technical section of the Royal Commission, including architects from Budapest and abroad, mainly Vienna.

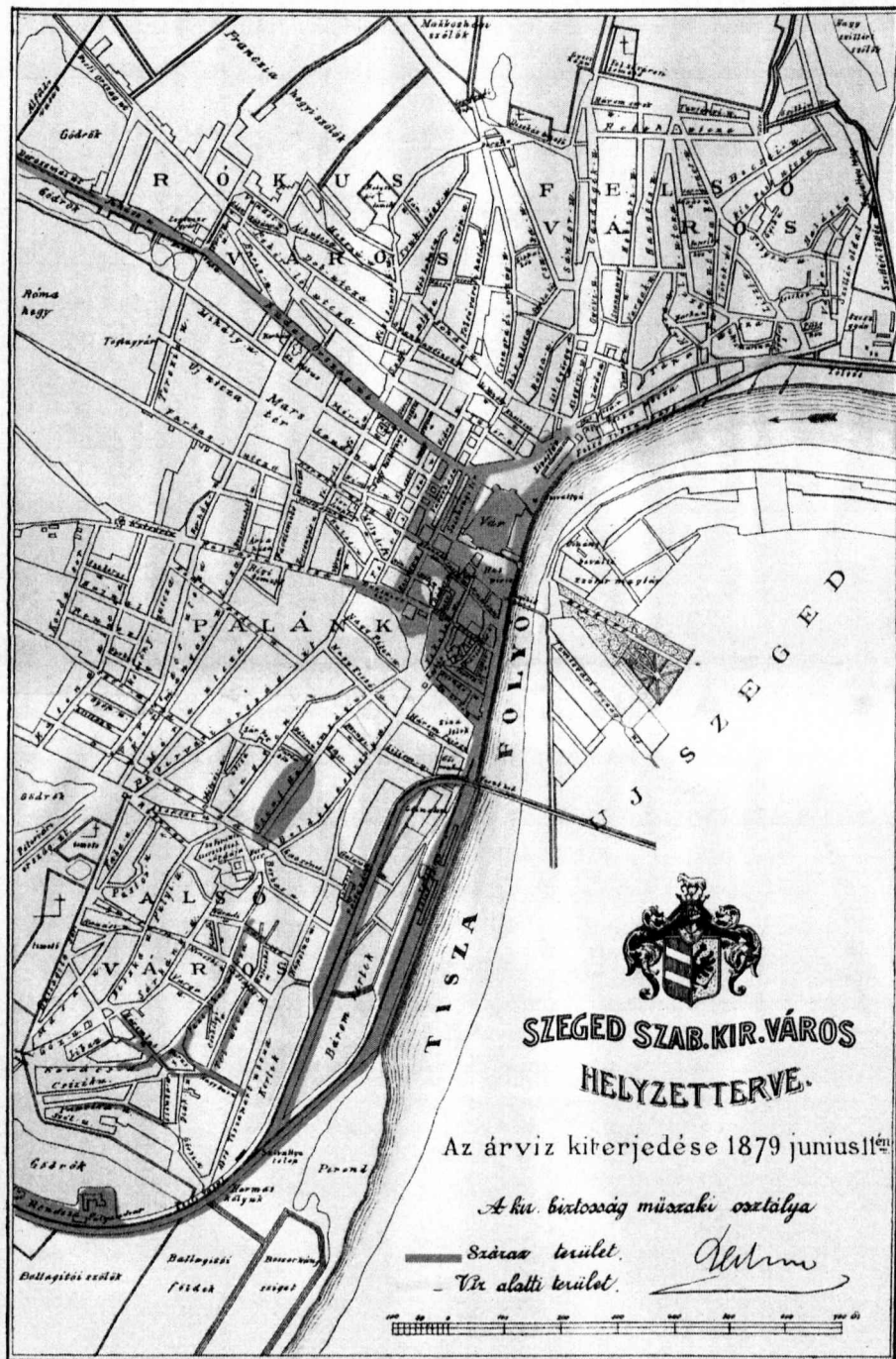
The Royal Commission, led by Lajos Tisza, remained in operation until December 1883, after its mandate had been extended several times. Lajos Lechner summed up its achievements with satisfaction. Over a mere four years of reconstruction work, 26 three-storey, 211 two-storey and 1324 single-storey town houses, 264 detached houses with gardens, 514 workshops, stables and farm buildings and 80 storehouses were built on the ruins left after the devastation.⁵

In October 1883, a three-day-long festival was held in the presence of Emperor Franz Joseph, to celebrate the successful completion of the rebuilding of the town. The *Kaiser* personally inaugurated some of the new public buildings, for example the town's theatre.

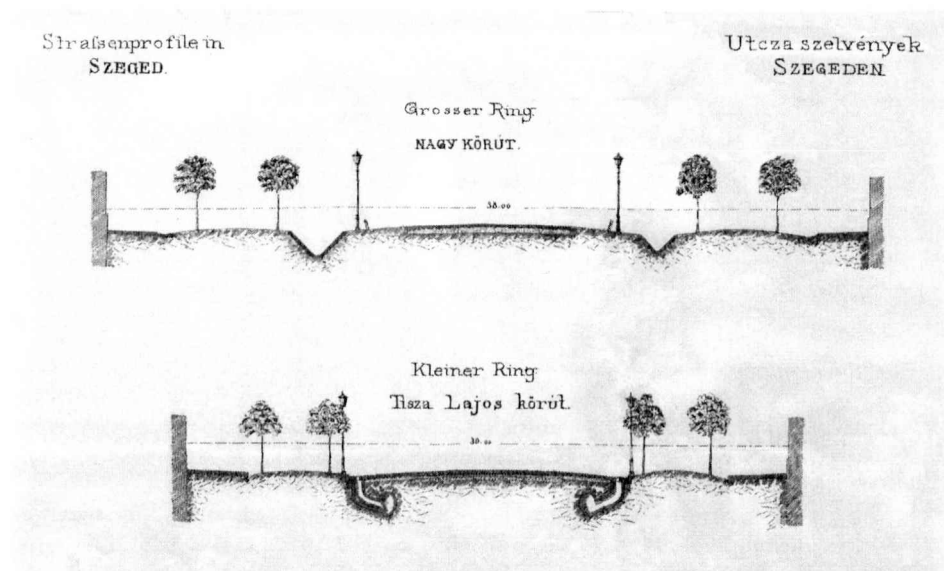
As the new cityscape was unfolding, Lajos Tisza's leadership and organising abilities were gradually acknowledged. The inner circular road was named after him in 1880; he was elected Member of Parliament in 1884 and in 1904, after his death, his statue was the first to be erected on Széchenyi Square, the city's central public square. Lajos Lechner, the chief town planner, was given the freeman of Szeged.

4 Lechner Lajos: Szeged újja építése. [The Reconstruction of Szeged]. Szeged: Csongrád Megyei urbanisztikai Egyesület 2002, p. 16-27 (Facsimile of the Original Edition of Budapest 1891).

5 Nagy / Vágás 1991, p. 180.



Map of Szeged, June 1879



From Lechner's plans, 1879



Riverbank with remains of the castle, 1883 (The new permanent Theatre and the bridge are almost ready. The special wooden boats transported corn, upriver horses pulled.)



Dugonics Square and the new circular road, 1885

The construction of the network of circular roads and straight avenues created a new map of Szeged and a permanent road bridge was also built. Its plans were drawn up by railway engineer János Fekete and executed by the French Gustave Eiffel Company. (Sadly, this bridge was blown up in 1944 by the withdrawing German troops). The medieval castle was demolished and new streets opened in its place, lined by three-storey residential buildings in eclectic style. New barracks were built in the city for the troops that had been quartered in the castle before. The castle area (Palánk) became the most valuable construction site; the theatre was built here on a plot that later proved to be rather small. The planners of the theatre, financed by the town, were two architects from Vienna, Ferdinand Fellner and Hermann Helmer, who were also the designers of the new apartment house on Klauzál Square, owned by furniture maker industrialist Lőrinc Lengyel.

The centre of the city shifted from the old Palánk district to Széchenyi Square. The Town Hall that had stood there was pulled down and a taller one was built in its place in Baroque style, with a higher tower, which dominated the skyline of the square. The new Town Hall was designed by Ödön Lechner and Gyula Pártos. On the western side of the square, opposite the Town Hall, on the site of the old castle,

public buildings and offices such as the County Court and the Central Post Office, were erected.

The reconstruction process continued, but slowed down considerably during the second half of the 1880s. One of the largest public projects of that period was the building of the Piarist Grammar School and Monastery on the then still vacant, huge Gizella Square (today Arad Martyrs' Square). Its Eclectic style is reminiscent of the palaces of the Italian Renaissance. Today it houses the university's Faculty of Mathematics (Bolyai Institute). The enthusiasm for building was boosted again in the 1890s, partly due to the approaching Millennium celebrations (the anniversary of the Hungarian Conquest in 896). The new Museum and Library near the bridge, built in Greek Classical style, was added to the row of palaces along the river Tisza. Few towns in the country could boast such grandiose and decorative cultural institutions. The thermal baths on Tisza Lajos Circular Road were also completed by the Millennium.

After the post-flood reconstruction, several government offices were relocated to Szeged, including the administration of the Hungarian State Railways, whose richly decorated headquarter building is also situated on the inner circular road. The city's population increased with the arrival of growing numbers of officials as well as workers employed in the building industry and related trades. According to statistics, the prospect of finding well-paid jobs attracted over four thousand newcomers to the city, but better than that, the birth rate in Szeged was twice that number. According to the 1890 census, the population reached 85 thousand, an increase by 12 thousand since the Great Flood. This dynamic growth continued later and, by the turn of the century, the population of Szeged grew to 100 thousand.⁶

By the end of the 19th century, further educational and other public buildings were constructed within the inner circular road, and by the outbreak of the First World War, derelict sites were gradually built up. Some remarkable buildings were created in Art Nouveau style, which was becoming popular around the turn of the century.

Szeged was an important junction in the railway network with its two stations, situated far from each other. The Austrian State Railways' (*Staatseisenbahn Gesellschaft*, STEG, operating the Vienna – Budapest – Szeged – Temesvár line) station was located in Alsóváros, while the station of the Nagyváradi – Fiume line, operated by Alföldi Vasút [Plain Railway], was located in Rókus. The embankment of the latter railway line had protected the city and resisted the water for days before the fatal failure of the barrier near Rókus Station in 1879.⁷ The STEG lines were taken over by the Hungarian State Railways (MÁV) in 1891; the other company had been taken over earlier. Several ad-

6 Cf. Kováts, Zoltán: A népességnövekedés [Growth of the population]. In: Gaál 1991, p. 489–523.

7 Cf. Lugosi, József: A közlekedés és a szállítás [Traffic and Transport]. In: Gaál 1991, p. 337–375, 346ff.

ministration offices of MÁV were relocated to Szeged; one of them, built in 1912, today houses the university's Faculty of Arts.

A horse tramway to connect the two railway stations and provide public transport through the town centre had been planned even before the flood, but it was only executed in 1884, and within a decade, it already became obsolete. Electric tram transport started in 1908 with the help of an Austrian-Belgian investment, not on one, but on four lines, and in 1909, the two banks of the river were also linked by a tram line.

Large construction projects came to a standstill with the outbreak of WWI, and were only completed in 1930; notably the building of the Votive Church and Dóm Square. The elected representatives of the town council made a solemn pledge in 1880, one year after the Great Flood, to build a monumental church to commemorate the rebuilding of the city after the devastation. The Votive Church had a vicissitudinous start. The building was being built on the site of the old St. Demetrius church when in 1914, the First World War broke out, and construction work stopped. The solemn pledge made in 1880 could only be honoured half a century later. The Votive Church is surrounded on three sides by arcaded buildings, designed by Béla Rerrich, for the use of the Church and the university. The Bishop's Palace, relocated from Temesvár to Szeged, also received a worthy home here. Many consider Dóm Square the St. Mark's Square of Szeged, the greatest achievement of Hungarian architecture between the two world wars. The middle building, the Medical School, was the workplace of Nobel laureate Albert Szent-Györgyi. Under the arches, statues of the nation's greats are displayed.

After the Trianon Peace Treaty, which formally ended WWI, the University of Kolozsvár (Cluj-Napoca) was relocated to Szeged in 1921. Szeged's ambition to become a university town was fulfilled. Housing the institutions and faculties of the University presented a huge challenge to the city. At the same time, however, with the disintegration of the Austro-Hungarian Empire, many office buildings and other facilities became vacant, ideal for the purposes of the university. This explains why the buildings of the university are scattered over the city. New construction work started along the near-complete Votive church by the demolition of Palánk district. Today, the university's teaching hospitals stand on the riverbank, on the site of the medieval town's picturesque little houses.

After the Trianon Peace Treaty, Szeged became a border town. The town's industry, which was based on the processing of agricultural produce, struggled because the supply lines of raw materials had been cut, and so were the traditional trade routes towards the south, causing the loss of markets. Instead of being an important railway junction, Szeged became a terminal station. The population of the city reached 120 thousand by 1920, but during the following decade, the dynamic growth gradually slowed down, and eventually stopped.

The writer Zsigmond Móricz tells the story of his visit to a slipper maker's workshop he came upon near the railway station in 1913. The carmine coloured strings of paprika, hanging under the eaves of almost every house, left to dry according to the tradition of paprika growers, were conspicuous even at a distance, from the windows of the approaching train. "Endlessly long, arrow-straight streets of the Lower Town. Grassy trenches along both sides, with geese squawking in them and a dead cat waiting for the day of the resurrection." Travellers passed through these provincial outskirts to arrive in "the elegant, genteel Szeged with its riverbank, palaces, avenues and beautiful statues". Girls from the Lower Town are "not provincially joyful, but urbanised and keep their distance, ambling along the cold winter's snowless streets in their rose-decorated slippers"⁸.

"Szeged is not a town of industry and trade, but of offices and the petty bourgeois", wrote Sándor Tonelli, Chief Secretary of the Chamber of Commerce and Industry of Szeged, in 1934.⁹ It is evident from the townscape, too: there are few factory chimneys, warehouses and private palaces on the skyline, but there are many public buildings and residential buildings that meet the needs of civil servants and the vast majority of homes, especially in the outskirts, are rural type detached houses rather than urban flats.

Tonelli's description of the town is supported by statistical data: 72.75% of the total number of the buildings were single-storey, 10.38% were double-storey, 2.68% were three-storey, and 0.62% were four storeys high.¹⁰ The majority of the linked, multi-storey residential buildings were erected within the inner circular road; only a few were scattered between the inner and outer circulars. Moving away from the centre, visitors found the environment increasingly rural; the streets were lined with detached houses, derelict plots of land and temporary shacks. Beyond the outer circular road, the surroundings turned definitely village-like with dirt roads and open sewers. The Lower Town's typical backward-facing houses and facades decorated with the stylised image of the radiating Sun are the result of the post-flood town reconstruction.

The distribution of various crafts throughout Szeged can be shown by projecting data from contemporary craftsmen's records onto the map of the town. During the period before the Great Flood, most independent craftsmen lived and worked in the Palánk district; which corresponds to the present town centre within the inner circular road. The second most industrialised district was the Upper Town, where mainly carters and boat-

8 Móricz, Zsigmond: A szegedi papucs [The Szeged slippers]. In: Győri, Lajos (ed.): Iparosok, mesterségek műhelyek [Craftsmen, trades and workshops]. Budapest: Múzsák Kiadó 1988, p. 167-172.

9 Tonelli, Sándor: Szeged gazdasági viszonyai [Economic conditions in Szeged]. In: Pálffy-Budinszky, Endre / Hergár, Viktor (eds.): Szeged városépítési problémái [The architectural challenges of Szeged]. Szeged: Prometheus Nyomda 1934, p. 44-55.

10 Sztankó, Dezső: Demográfiai és statisztikai viszonyok [Demographics and statistics]. In: Pálffy-Budinszky / Hergár 1934, p. 31-43.

men were located. Factories employing the largest number of workers were based in the Rókus district. These included the Hemp Weaving Company, the Tobacco Factory, the Winter Brush Factory and the Match Factory, founded in 1922. After the Great Flood, the Hemp Factory was rebuilt at its original location, right next to the new outer circular road. The factory was demolished a few years ago and today the Árkád Shopping Centre stands on its former site.

The distribution of joiners (the third most populous trade with 234 members) was quite even throughout the town; there was no significant variation among the districts, perhaps with the exception of the Lower Town, the inhabitants of which were mainly farmers.

Upholsterers' workshops were concentrated in the town centre; 80% of the 32 upholsterers worked within the inner circular road; none were based in the Lower Town and Móraváros. Móraváros was the district that was populated last, mainly by lower middle class people and factory workers from the neighbouring Rókus district.

The majority of service providers, mechanics and technicians for example, were also concentrated in the centre, but some were found in every district, even in Újszeged. A relatively new trade, they were trying to position themselves near the transport hub of the town.

Traditional furriers, a trade of the wealthy (as opposed to the larger number of boot makers, who were less well-off), were also based mainly in the town centre; however, two furrieries were found in the Lower Town, a district inhabited mainly by farmers. One furriery operated in the more industrialised Upper Town, and another two on its outskirts.

The commercial and administrative centre of the town attracted most tradesmen to settle and live, or at least maintain their workshops and stores there. The distribution of slipper makers' workshops in 1909 is the opposite of that of the crafts mentioned earlier: they were found mainly beyond the outer circular road, only very few were based in the centre. Of the 81 masters, a mere 4 were working within the inner circular road; the majority chose to live and work in the cheaper regions of the town, and instead of running a shop, they sold their wares in markets and fairs. Their workshops were evenly distributed throughout the districts.

The town's open spaces and squares served mainly as market places. The largest markets were held in Széchenyi Square, in front of the Town Hall, until the early 1900s, when the square was turned into a park and the market moved out to the inner circular road. Some of the weekly market days (Wednesdays and Saturdays) were held on the inner circular road and the vegetable market was also here. The flour, bread and dairy market was open every day on Klauzál Square. The Paprika market was situated on Valéria Square (today Bartók Béla Square). The growers who transported their goods on horse-drawn carts from settlements on the outskirts had their market on Mars Square. There was also a market place on the riverbank by the bridge. Moreover, until 1930,



Bread market on Klauzál Square, round 1910



Poultry market on the inner circular road next to the Hungarian Railways' Headquarters, round 1920



The great artesian well near the steam bath on the inner circular road, 1899

farmers were offering their produce on carts in front of the Museum and Library. The director at that time, Ferenc Móra, objected to the litter and smell caused by the market, and soon the area in front of the Museum was landscaped and turned into a park. On the other hand, traders on Tisza Lajos Circular Road, for fear of losing customers, objected to the market being evicted from the area.

The first denominational churches, the Reformed church and the Lutheran church were built on the inner circular road after the Great Flood. (Royal Commissioner Lajos Tisza, responsible for directing the reconstruction work of the town, was a Lutheran). Between the two world wars, new public buildings were erected on Tisza Lajos Circular Road: a second Reformed church, a specialised surgery and clinic and Heroes' Gate, commemorating the heroes of the First World War. Public buildings were concentrated in the square kilometre of the town centre bordered by the inner circular road, whereby a district of university and ecclesiastical buildings was formed. The public and private buildings, public squares and parks lent Szeged the ambiance of a truly great city.

Huge army barracks were built on the outer circular road, sections of which had been named after the capital cities of countries that helped with the post-flood reconstruction of the town. Soldiers from the demolished castle were quartered here. They could exercise on the adjoining marshy land (today Mars Square, farmers' market and bus station).

The prison, considered the most up-to-date at the time, was also built on this square. Its name, Csillag [Star] refers to the shape of its floor plan. Two more public buildings can be found on the outer circular road: the Orphanage and the Police Headquarters.

Road surfacing, which started in the town centre, progressed outwards at a rather slow pace, typical of the conditions throughout the country. In 1911, only 58% of the 120 km long road network had some kind of hard surface (crushed stone, asphalt, cobblestones, tarmac, wood or ceramics). The situation was better within the outer circular road with 75% of streets with a cobbled surface; outside this area, only 25% of the streets had any kind of hard surface. The large number of unpaved streets and the fact that most paved streets within the inner circular road had unpaved lanes (so-called summer lanes) running parallel to them, made street cleaning very difficult. According to a contemporary report, even the streets with a hard surface were only second and third-rate quality.¹¹ In 1932, the proportion of streets with a hard surface was 59.2%, which was good in comparison with other cities, for example another regional centre, Debrecen, where the ratio was 45.7%.¹²

During the post-flood reconstruction work, drinking water and waste water systems were not given priority. Drinking water was supplied by drilled artesian wells. The photograph taken in 1899 shows the so-called great artesian well by the inner circular road, near the steam baths. The town's first (the country's second) steel reinforced concrete water tower was built in 1904, and it is still in operation today.

To sum up, we can state that after the Great Flood, architect Lajos Lechner's grandiose plans created plenty of space for the town to recover and develop further. Lechner's town building programme included the construction of wide avenues and circular roads, wooded open spaces and squares and also well thought-out town planning regulations, for example: factories or workshops "discharging large amounts of filthy substances must not be erected in the city centre". Factories and large workshops were not be concentrated in one single district because it would have a detrimental effect on the development of the other districts of the city.¹³ The nearly 16 square km area surrounded by the flood barrier may have seemed overgenerous at the time. Despite the rapid increase of the population, there is still ample room, even a century later, for Szeged to expand, albeit nowadays outside the circular roads.

11 Cf. Fári, Irén: Köztisztasági állapotok 1912-ben Szegeden. In: Tóth, István (ed.): Múzeumi kutatások Csongrád megyében 2004 [The state of public hygiene in Szeged in 1912. Museological research in Csongrád County, 2004]. Szeged: Móra Ferenc Múzeum 2005, p. 29-38.

12 Tímár, Lajos: Vidéki városiakók. Debrecen társadalma 1920-1944 [Provincial town dwellers. The Society of Debrecen 1920-1944]. Budapest: Magvető 1993, p. 61.

13 Quoted by Takács, Máté: A Lechner-féle alapterv és hatása az 1979-ig készült fejlesztési-rendezési tervek. [Lechner's town reconstruction programme and its effects on town planning until 1979]. In: Lechner és Szeged 1997, p. 28.



Map of Szeged, 1922

Abbildungsverzeichnis

- S. 23: Das winterliche Szeged (Foto: László Kiss)
- S. 28: Die Ringstraßenstrukturen der drei Städte (Graphik: Dezső Ekler / Máté Tamáska)
- S. 29: Festungsstadt Wien (Ausschnitt). An der Stelle des Glacis wird später die Ringstraße errichtet (Aus: Tamáska, Máté (Hg.): Donaumetropolen. Wien – Budapest. Stadträume der Gründerzeit. Ausstellungskatalog. Architektur im Ringtum XL 2016, S. 16)
- S. 30: Historische Postkarte mit Wiener Ringstraßenmotiv (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Wien_Parlament_um_1900.jpg [02.10.2016])
- S. 30: Schottenring: Der Schottenring um 1875, Blick vom Schottentor Richtung in Donaukanal (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Schottenring_Wien_1875.jpg [02.10.2016])
- S. 32: Museumstraße mit elektrischer Straßenbahn, 1905 (Aus: Tamáska, Máté (Hg.): Donaumetropolen: Wien – Budapest. Stadträume der Gründerzeit. Ausstellungskatalog Architektur im Ringtrum XL 2016, S. 74)
- S. 32: Wiener Stadtbahn vor der Elektrifizierung an der Neulerchenfelder Str. um 1910 (<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Stadtbahn-Wien-vor-Elektrifizierung.jpg> [02.10.2016])
- S. 34: Múzeum Körút (Kiskörút) mit dem Nationalmuseum um 1900. Orig.: Frigyes Schoch (<http://www.fortepan.hu/?tags=&view=query&lang=hu&q=m%C3%BAzeum+k%C3%B6r%C3%BAt&x=9&y=10>, Nr. 27641 [02.10.2016])
- S. 35: Oktogon: Verkehrsknotenpunkt der Andrássy-Straße (Radialstraße) und des Nagykörút um 1900. Orig.: Tibor Somlai (<http://www.fortepan.hu/?tags=&view=query&lang=hu&q=oktogon&x=10&y=8>, Nr. 24118 [02.10.2016])
- S. 36: Margit Körút an der Margit utca (ein Abschnitt des sogenannten Budaer Körút) um 1910. Orig.: Lóránt Szabó (<http://www.fortepan.hu/?tags=&x=0&y=0&view=query&lang=hu&q=margit+k%C3%B6r%C3%BAt>, Nr. 53620 [02.10.2016])
- S. 38: Hungária körút, Militärparade vor der Kaserne zwischen Kerepesi Straße und Kőbányai Straße, 1904. Orig.: Géza Buzinkay (<http://www.fortepan.hu/?tags=&x=0&y=0&view=query&lang=hu&q=hung%C3%A1ria+k%C3%B6r%C3%BAt>, Nr. 96123 [02.10.2016])
- S. 40: Knotenpunkt von Dugonics Platz und Tisza Lajos körút (rechts ein später abgetragenes Gebäude, welches das alte Straßenniveau sehen lässt) um 1885. Orig.: Gábor Földi (<http://www.fortepan.hu/?tags=&x=0&y=0&view=query&lang=hu&q=dugonics+t%C3%A9r>, Nr. 24024 [02.10.2016])
- S. 41: Große Ringstraße in Szeged mit der Kaserne am Mars-Platz, 1900 (Privatbesitz der Autoren)
- S. 48: Széchenyi-Platz nach der Abtragung der Burg mit Neubauten wie dem Juristenpalais und dem Theater um 1884. Aufnahme von Géza Dabasy Fromm. Orig.: László Kiss (<http://www.fortepan.hu/?tags=&x=0&y=0&view=query&lang=hu&q=93353>, Nr. 93353 [02.10.2016])
- S. 66: Die städtische Entwicklung der späteren Ringstraßenzone von 1802 bis 1857 (Aus: Mollik, Kurt / Reining, Hermann / Wurzer, Rudolf: Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone. Kartenband. Wiesbaden: Steiner 1980, Tafel 4)

- S. 66: Allerhöchst genehmigter Plan der Stadterweiterung, 1860 (Aus: Fillitz, Hermann (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Bd. 2. Wien: Brandstätter 1996, S. 655)
- S. 68: Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Situationsplan des Ersten Entwurfs für den Neubau der Universität Wien, 1854 (Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Inneres II. Allgemein Kart. 164 Sig. 26 1862 Stadt)
- S. 70: Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Die Votivkirche mit den k. k. Universitätsgebäuden. Detail aus der Isometrischen Projection verschiedener Stadttheile um 1858 (Wien Museum, Inv.-Nr. 031.013)
- S. 72: Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Hofoper, 1860–1869 (Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotosammlung, Inv.-Nr. 10205)
- S. 76: August Weber, Fassade des Künstlerhauses zum Karlsplatz, 1865–1868 (Aus: Das Wiener Künstlerhaus, Wien 1866)
- S. 78: Heinrich von Ferstel, Universität Wien, Perspektivansicht der Hauptfassade, Erster Entwurf, 1871 (Wien Museum, Inv.-Nr. 165.308/8)
- S. 79: Friedrich W. Bader und Ladislaus E. Petrovits, Unausgeführte Idee des Architekten Friedrich von Schmidt für ein Forum am Franzensring um 1872 (Archiv der Universität Wien, 135.35)
- S. 98: Heinrich Ferstel, Entwurf Museumsbezirk, 1867 (Copyright Wien Museum)
- S. 99: Moritz von Löhr, Entwurf Hofmuseen, 1867 (Copyright Wien Museum)
- S. 101: Gottfried Semper, Plan des Kaiserforums, 1869 (Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Planarchiv Burghauptmannschaft D-4)
- S. 104: Kuppelhalle Kunsthistorisches Museum Wien (Kunsthistorisches Museum Wien)
- S. 112: Adolf Loos, Plan einer Erweiterung und Regulierung der inneren Stadt Wien auf Grund der Bestände vom Jahr 1859 (Aus: Rukschcio, Burkhardt: Adolf Loos. Leben und Werk. Salzburg/Wien: Residenz 1987, S. 498.)
- S. 116: Adolf Loos, Regulationsplan, 1912. Bestand von 1859 (Grafik: Johannes Bouchain)
- S. 116: Adolf Loos, Regulationsplan, 1912. Retrospektiver Entwurf (Grafik: Johannes Bouchain)
- S. 117: Adolf Loos, Regulationsplan, 1912. Überlagerungsplan (Grafik: Johannes Bouchain)
- S. 117: Adolf Loos, Regulationsplan, 1912. Der Stadtspaziergang (Grafik: Johannes Bouchain)
- S. 126: Erich Boltenstern, Ringturm, 1953 (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 127: Carl Appel / Georg Lippert, Opernringhof, 1956 (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 128: Erich Boltenstern / Kurt Schluss, Gartenbaukomplex, 1961 (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 129: Alfred Dreier, Landespolizeidirektion, 1971 (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 130: Kurt Hlawenicka, Vienna Plaza, 1988 (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 132: Erich Boltenstern, Das erneuerte Kajetan-Felder-Haus, 1964 (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 133: Restaurantfenster und vieles mehr ... (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 134: Verhüttelungen (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 135: Straßenmöblierung (Foto: Richard Schweitzer)
- S. 138: Gehl Architects, Ringstrasse, Vienna 2015. Ringstrasse – A World Class Street (<https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b008425b.pdf> [08.06.2016])
- S. 139: Barcelona Regional, Urban Development Agency: A vision for Ringstraße 150+ Wien.

- Ringstrasse: a comfort street. A place to stay, a place to meet, April 2015 (<https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b008425a.pdf> [08.06.2016])
- S. 178: Pál Vágó, Szeged szebb lesz mint volt [Szeged wird schöner sein als es je gewesen], 1902 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 179: A feltámadt Szeged. Ünnepi emléklap. Kiadatott: Ő Felsége a király látogatása alkalmával [Das auferstandene Szeged. Gedenkblatt zur Feier. Herausgegeben aus Anlass des Besuchs seiner Majestät des Königs]. 1883. Oktober 14. Szeged: Endrényi Lajos és Társa 1883 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 183: Oberstadt, Dugonics-Straße. Soldaten bei den Rettungsarbeiten, 1879. (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 187: Klauzál-Platz, 1896 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 263–265, 274–276: Plener Abb. 1–12 12 Fotografien der Hof- und Staatsdruckerei aus 1860; vom Südturm der Domkirche St. Stephan zu Wien (Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv AT-OeStA/HHStA SB, Sammlungen Bilder, Gebäude Wien)
- S. 283: Gizella- (späterer Vörösmarty-)Platz um 1875. Aufnahme von György Klösz (<http://www.fortepan.hu/?tags=&x=0&y=0&view=query&lang=hu&q=gizella+t%C3%A9r> , Nr. 82143 [02.10.2016])
- S. 284: Der Josephsplatz in Pest von Rudolf Alt, 1845 (Aus: Buda-Pest: Előadva 32 eredeti rajzolatban / Pesth und Ofen: Illustriert in 32 Originalzeichnungen. Pest, Verlag von Conrad Adolf Hartleben, 1845.)
- S. 285: Eugène Atget, Eclipse, Paris. Terre-plein de la place de la Bastille en direction de la rue Saint-Antoine (1912) (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Eug%C3%A8ne_Atget,_Eclipse,_1912.jpg [02.10.2016])
- S. 286: György Klösz, Vörösmarty-Platz um 1894 (<http://www.fortepan.hu/?tags=&x=0&y=0&view=query&lang=hu&q=gizella+t%C3%A9r>, Nr. 82342 [02.10.2016])
- S. 289: Széchenyi Square and the Town Hall after the Great Flood, March 1879 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 289: The eastern part of Széchenyi Square with the tents of survivors built at the site of the castle, 1879 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 290: Lower Town from the railway embankment, 1879 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 290: Palánk under water, 1879 (The Votive Church was built on this site in 1930) (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 293: Map of Szeged (From: Lechner Lajos: Szeged újjá építése. [The Reconstruction of Szeged]. Szeged: Csongrád Megyei urbanisztikai Egyesület 2002 = Facsimile of the Original Edition of Budapest 1891)
- S. 294: From: Lechner's plans, 1879 (Lechner Lajos: Szeged újjá építése. [The Reconstruction of Szeged]. Szeged: Csongrád Megyei urbanisztikai Egyesület 2002 = Facsimile of the Original Edition of Budapest 1891)
- S. 294: Riverbank with remains of the castle, 1883 (The new permanent Theatre and the bridge are almost ready. The special wooden boats transported corn, upriver horses pulled.) (Móra Ferenc Museum)
- S. 295: Dugonics Square and the new circular road, 1885 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 300: Bread market on Klauzál Square, round 1910 (Móra Ferenc Museum Szeged)

- S. 300: Poultry market on the inner circular road next to the Hungarian Railways' Headquarters, round 1920 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 301: The great artesian well near the steam bath on the inner circular road, 1899 (Móra Ferenc Museum Szeged)
- S. 303: Map of Szeged, 1922 (Móra Ferenc Museum Szeged)

Die Autorinnen und Autoren des Bandes

Johannes Bouchain

Freischaffend tätig in Hamburg in den Bereichen Städtebau / Stadtplanung, Verkehrsplanung, Kartografie und Webentwicklung; 2003 Beginn der Online-Sammlung kartografischer Darstellungen imaginärer Städte und fiktiver Alternativplanungen für bestehende Städte (heute im Blog *Urban Geofiction*); 2009 Gründungsgesellschafter des Hamburger Bürger-Ideenlabors *Nexthamburg*; 2010–2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HafenCity Universität Hamburg; 2012 Aufenthalt in Lissabon, dort u. a. Gründung des dortigen Bürger-Ideenlabors *LXAMANHÃ* und verkehrsplanerisch-redaktionelle Tätigkeit; 2014 Gründung der Plattform *Linie Fünf* zur Sammlung von Bürgerideen für den öffentlichen Nahverkehr; zahlreiche Kurzartikel zu urbanen Zukunftsvisionen, hauptsächlich im Bereich Verkehrsplanung, so zuletzt im Hamburger Magazin *STADTLICHH* unter dem Titel „Kabinos und unterirdische Güterröhren – Verkehr und Mobilität in Hamburg 2116“ (*STADTLICHH*, Heft 24, September 2016).

Dezső Ekler

Stadtsoziologe, Architekt; Mitarbeiter von Imre Makovecz; 1985–1998 Lehrtätigkeit an der Hochschule für Angewandte Kunst und an der Technischen Universität Budapest; 2005 Habilitation; seit 1991 Inhaber des Architekturbüros Ekler; seit 2006 Leiter des Lehrstuhls für Architekturgeschichte und Stadtbau an der István Széchenyi-Universität Győr; 2000–2012 Mitglied der Ungarischen Kunstakademie; Auszeichnungen: Piranesi-Preis (1989), Palladio-Preis (1991), Ybl-Preis (1994), Prima-Preis (2003); Mitarbeit an Projekten von *Alessi Tea & Coffee Towers*; ausgewählte Bauprojekte: Universitätsgebäude Kaposvár (1988), Margit Palace Budapest (2000), Terrapark Budaörs (2001), Goethe-Institut Budapest (2002), Empfangsgebäude Schloss Esterházy, Fertőd (2007–2012); Weingut Pécsinger Győrújbarát (2013); Veröffentlichung: *Házak / Buildings* 2000–2014 (2014).

Irén Fári

Dr.; Historikerin, Museologin im Móra Ferenc Museum Szeged; als Mitarbeiterin des Historischen Archivs zuständig für fotografie- und ortshistorische sowie heraldische Forschungen; zahlreiche Publikationen im Jahrbuch des Móra Ferenc Museums; themenrelevante Veröffentlichungen: *Szeged címere* [Szegeds Stadtwappen] (1998); gem. mit Ádám Nagy: *Szegedi kisiparosok a 20. század első felében. Iskolázás és vagyoni helyzet* [Szegeder Handwerker in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Schulung und finanzielle Situation] (2009), Szeged anno... Fényképeken őrzött történelem [Szeged...

anno. Geschichte auf Fotografien] (2011, zweite Auflage 2013); gem. mit János Simoncsics: *Palánk, Szeged belvárosa egykor* [Palánk. Szegeds Innenstadt einst] (2013).

Daniela Finzi

Wissenschaftliche Leiterin des Sigmund Freud Museums, Wien, und externe Lehrbeauftragte der Universität Wien; 2007–2009 Doktorandin und Kollegiatin am Initiativkolleg *Kulturen der Differenz. Transformation im zentraleuropäischen Raum*; 2012 Promotion mit einer Arbeit über den literarischen Niederschlag des kriegerischen Zerfalls Jugoslawiens in der deutschsprachigen Literatur; Forschungsschwerpunkte: Kulturwissenschaften, Balkan Studies, Psychoanalyse, Gender Studies; jüngste Publikationen: gem. mit Matthias Schmidt u. a. (Hg.): *Narrative im (post-)imperialen Kontext. Literarische Identitätsbildung als Potential im regionalen Spannungsfeld zwischen Habsburg und Hoher Pforte in Mittel- und Südosteuropa* (2015); „Lass dir meine Worte munden“. Schuldts *In Togo, dunkel und andere Geschichten* als Geschichten als Leseverwirrung und – vergnügen, in: Babka, Anna u. a. (Hg.): *Postkolonialität denken – Spektren germanistischer Forschung in Togo* (2016).

Detlef Haberland

Außerplanmäßiger Professor am Institut für Germanistik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und wissenschaftlicher Mitarbeiter des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa in Oldenburg; 2001 Habilitation mit einer Arbeit über den Japanreisenden Engelbert Kaempfer; zahlreiche Forschungsaufenthalte im östlichen Europa, vor allem in Szeged und Breslau; 2013 Forschungspreis der Philosophischen Fakultät der Universität Szeged; letzte Publikationen: Haberland, Detlef / Katona, Tünde (Hg.): *Kultur und Literatur der Frühen Neuzeit im Donau-Karpatenraum. Transregionale Bedeutung und eigene Identität* (2014); Theodor Fontanes Roman Graf Petöfy – ein „ungarisches“ Drama? In: *Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik* (2014); gem. mit Urszula Bonter, Siegfried Lokatis und Patricia Blume (Hg.): *Verlagsmetropole Breslau 1800–1945*. München (2015); Buch- und Druckgeschichte in Oberungarn im 16. und 17. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik* (im Druck).

Endre Hárs

Universitätsdozent am Institut für Germanistik der Universität Szeged; Mitarbeiter an Forschungsprojekten zur Geschichte der österreichisch-ungarischen Monarchie (2001–2003 FWF 14727; 2016ff. HRZZ IP-2014-09-2307); 2004 Research Fellow im IFK Wien; 2005–2007 Humboldt-Forschungsstipendiat an der Universität Konstanz; 2012 Habilitation mit einer Arbeit über J. G. Herders Werk im Kontext der Wissensgeschichte; 2014/2015

Gastprof. für Hungarologie an der Universität Wien; 2015/2016 Gastprof. für Hungarologie an der Humboldt-Universität zu Berlin; jüngste themenrelevante Publikationen: Balaton-Literatur? Annäherungen an ein heterogenes Textkorpus. In: Csire, Márta u. a. (Hg.): *Ein Land mit Eigenschaften: Sprache, Literatur und Kultur in Ungarn in transnationalen Kontexten* (2015); „Motivierung und Raumnarratologie. Mit einer Modellanalyse von Maurus Jókais *Bis zum Nordpol!* (1876)“, in: Horváth, Márta / Mellmann, Katja (Hg.): *Die biologisch-kognitiven Grundlagen narrativer Motivierung* (2016).

Amália Kerekes

Oberassistentin am Germanistischen Institut der Eötvös-Loránd-Universität Budapest; Mitarbeiterin an mehreren Forschungsprojekten zur Geschichte der Habsburgermonarchie und der Zwischenkriegszeit; 2003/2004, 2005/2006 Franz Werfel-Stipendiatin; 2012–2014 Bolyai-Stipendiatin der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit einem Habilitationsprojekt zur Geschichte der ungarischen Emigration in Wien (1919–1926); jüngste themenrelevante Publikationen: gem. mit Sema Colpan u. a. (Hg.): *Kulturmanöver. Das k. u. k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild* (2015); gem. mit Katalin Teller: „dass das Jüdische in uns nicht zu verstummen braucht, wenn das Vaterländische spricht.“ Zur deutschsprachigen zionistischen Presse Ungarns 1914–1918. In: Ernst, Petra (Hg.): *Deutschsprachig-jüdische Publizistik zur Habsburgermonarchie im Zeichen des Ersten Weltkriegs* (2016).

Károly Kókai

Mitarbeiter der Abteilung Finno-Ugristik der Universität Wien; 2014 Habilitation für das Fach Hungarologie an der Universität Wien; Forschungsschwerpunkte: Kultur der Avantgarden und Kultur der Migration. Publikationen u. a.: Hungarologie in Wien, in: Csire, Márta u. a. (Hg.): *Ein Land mit Eigenschaften: Sprache, Literatur und Kultur in Ungarn in transnationalen Kontexten* (2015); Die Geschichte der ungarischen Avantgarden in Österreich, in: Babka, Anna u. a. (Hg.): *Die Lust an der Kultur / Theorie. Transdisziplinäre Interventionen* (2012); Österreich und die Avantgarde, in: Bernad, Ágoston Z. u. a. (Hg.): *On the Road. Zwischen Kulturen unterwegs* (2009).

Krisztina Kovács

Universitätsassistentin am Lehrstuhl für Ungarische Literatur der Universität Szeged; Literaturhistorikerin und -kritikerin; Forschungsgebiete: ungarische Literatur der klassischen Moderne; Raumpoetik in der ungarischen Literatur des 20. Jahrhunderts; themenrelevante Veröffentlichung: *Táj- és térképzetek Hunyady Sándor prózájában* [Landschafts- und Raumvorstellungen in der Prosa von Sándor Hunyady] (2013).

Tamás Lénárt

Universitätsassistent am Lehrstuhl für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften der Eötvös-Loránd-Universität Budapest; 2012 Promotion über das Verhältnis von Fotografie und Literatur; 2013–2016 Werfel-Stipendium in Wien; 2015 DAAD-Postdoktorandenstipendium in Berlin; 2016ff. Bolyai-Forschungsstipendium; 2016 Vielsprechender Forscher-Förderpreis der Eötvös-Universität; themenrelevante Publikationen: *Das Archiv der Stadt. György Klösz fotografiert Budapest*, in: *Berliner Beiträge zur Hungarologie* (2011); *Rögzítés és önkioldás. Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban* [Fixieren und Selbstauslösen. Fotografische Effekte und Fotografen in der Literatur] (2013); *Das herrschaftliche Haus und der kalte Blick der Erzählung. Narration und Anthropologie in den Parallelgeschichten*, in: *Berliner Beiträge zur Hungarologie* (2013).

Wolfgang Müller-Funk

Professor für Kulturwissenschaften, Essayist und Lyriker; Lehrtätigkeit an der Univ. Wien, der Univ. für Musik und Darstellende Kunst, an der Diplomatischen Akademie in Wien sowie an der Univ. Klagenfurt; Schwerpunkte: Kulturanalyse, Narratologie, Central European Studies, Romantik und Avantgarde, österreichische Literatur; wichtige Monographien: *Die Kultur und ihre Narrative* (2002/2008), *Kulturtheorie* (2006/2010), *Komplex Österreich* (2009), *Joseph Roth* (2012), *The Architecture of Modern Culture* (2012); *Die Dichter der Philosophen* (2013), *Theorien des Fremden* (2016).

Magdolna Orosz

Professorin für Neuere deutsche Literatur am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen der Eötvös-Loránd-Universität Budapest; Studium der Germanistik und Romanistik an der Universität Szeged. Promotion 1986; Habilitation 1999; DSc 2003; zahlreiche Aufsätze zu: Literaturemiotik, Intertextualität, Narratologie, Goethezeit, Frühe Moderne, österreichische und ungarische Literatur sowie Intermedialität um 1900; Leiterin und / oder Mitarbeiterin mehrerer ungarischer und internationaler Forschungsprojekte; Herausgeberin der Buchreihen *Budapester Studien zur Literaturwissenschaft* (Peter Lang Verlag), *Műhelyek* [Werkstätten] (Gondolat Verlag Budapest); zuletzt erschienen: *Identität – Erzählen – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935* (2016).

Peter Plener

Mag. Dr.; Germanist, Historiker, Medienwissenschaftler; 1993–2005 Lehre an Universitäten und diverse Forschungsprojekte; 2001 Gründung und bis 2007 Leitung der Wissenschaftsplattform *Kakanien revisited*. Seit 2004 Tätigkeiten im Parlament, im Bun-

deskantleramt und in diversen Regierungskabinetten; zahlreiche Publikationen zur Literatur und Geschichtsschreibung, Medientheorie und -geschichte, überdies zur (auch: digitalen) Kultur und zum Fußball.

Julia Rüdiger

Freischaffende Kunsthistorikerin in Wien; 2014–2016 Mitarbeiterin im OeNB-geförderten Forschungsprojekt *Ge(l)ehrte Köpfe. Ikonographie und Stellenwert der Denkmäler im Arkadenhof der Universität Wien*; 2007–2014 Universitätsassistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; 2013 Promotion in Kunstgeschichte mit einer Arbeit über das Hauptgebäude der Universität Wien an der Wiener Ringstraße; jüngste themenrelevante Publikationen: *Die monumentale Universität. Funktioneller Bau und repräsentative Ausstattung des Hauptgebäudes der Universität Wien* (2015); *Stätten des Wissens. Der Weg der Universität Wien entlang ihrer Bauten 1365–2015* (2015); Das Wiener Künstlerhaus – Vom Architekturwettbewerb zur Ausführung – 1861–1868, in: Bogner, Peter / Kurdiovsky, Richard / Stoll, Johannes (Hg.): *Das Wiener Künstlerhaus – Kunst und Institution* (2015).

Richard Schweitzer

Geschäftsführer brut Wien im Künstlerhaus – New Art on Stage; 1978–1983 Studium der Soziologie an der Universität Wien; 1984–2014 Kulturmanagement u. a. bei WUK Wien, Wiener Festwochen, Tanzquartier Wien, Festival Theaterformen Hannover und Schauspielhaus Wien; 1991–1992 Projektleiter der Kulturstudie WUK Wien und der Kulturstudie dietheater Wien; 1995–1997 Mitglied im Tanzbeirat Wien; 1998–2001 Gründung Tanzquartier Wien; 2004–2008 Kulturmanagement-Konsulent Ndere Centre, Kampala, Uganda; 2005–2016 Fachtrainer und Vorträge im Bereich Kulturmanagement; 2012 Ausbildung zum österreichischen Fremdenführer; Veröffentlichung: Hg. von *Handbuch Theater & Tanz* (1987).

Andrea Seidler

Außerordentliche Universitätsprofessorin an der Abteilung für Finno-Ugristik der Universität Wien; Hauptforschungsbereiche: Medien des 18. Jahrhunderts in Zentraleuropa, literarische Mehrsprachigkeit, gelehrte Netzwerke des 18. und 19. Jahrhunderts, Reiseliteratur, Editionspraktiken und jüngst Lukács György und sein Gesamtnachlass; Sie ist Herausgeberin und Mitherausgeberin mehrerer literaturwissenschaftlicher Reihen und Zeitschriften; Seit 2016 Präsidentin der International Association of Hungarian Studies.

Wilfried Seipel

Generaldirektor a. D. des Kunsthistorischen Museums Wien; Studium in den Fächern Klassische Philologie, Alte Geschichte, Assyriologie und Ägyptologie; M. A. Univ. Heidelberg; Dr. phil. Univ. Hamburg; 1970–1983 Lehre an den Universitäten FU Berlin, Konstanz und Hamburg; 1978–1980 Referent am Österreichischen Archäologischen Institut Kairo; 1982–1985 Direktor der städtischen Museen Konstanz; 1985–1990 Direktor des Oberösterreichischen Landesmuseums Linz; 1990–2009 Generaldirektor des Kunsthistorischen Museums Wien; 1995–2005 Präsident des Österreichischen Museumsbundes; 2007–2014 Präsident ICOM Österreich; Vorsitzender der Fritz-Wotruba-Privatstiftung; zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze und Ausstellungskataloge, Mitarbeit am *Lexikon der Ägyptologie*, Herausgeber des *Jahrbuchs des Kunsthistorischen Museums*, der *Schriften des Kunsthistorischen Museums* und von über 150 Ausstellungskatalogen des KHM.

Máté Tamáska

Mitarbeiter am Ungarischen Nationalarchiv; Lehre an mehreren Universitäten (z. B. Eötvös-Loránd-Universität Budapest, Szent István Universität Gödöllő); 2004 MA in Soziologie; 2007 Diplom für Denkmalpflege; 2010 Promotion in Architekturwissenschaft; 2012 Promotion in Soziologie; Leiter des Projekts *Wien – Budapest im Vergleich*, <http://wienbudapest.webnode.hu/>; jüngste themenrelevante Publikationen: *Donaumetropolen Wien – Budapest: Stadträume der Gründerzeit* (Hg., 2015); gem. mit Csaba Szabó (Hg.): *Donau – Stadt – Landschaften – Danube – City – Landscapes* (2016).

Katalin Teller

Assistenzprofessorin am Lehrstuhl für Ästhetik der Eötvös-Loránd-Universität Budapest und Mitarbeiterin der Projekte *Metropolis in Transition, Wien – Budapest 1916–1921* (bmwf) und *Welterkundung zwischen den Kriegen: Die Reisefilme des Colin Ross (1885–1945)* (FWF) am Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft in Wien; 2004–2006 Stipendiatin des Franz-Werfel-Programms in Wien; 2008 Promotion an der ELTE; 2013 Paul Celan Fellow am IWM in Wien; 2015 Gast des Direktors am IFK in Wien; 2012–2016 Assistentin des FWF-Projektes *Transdifferenz in der Literatur deutschsprachiger Migrantinnen in Österreich-Ungarn* an der Universität Wien; jüngste themenrelevante Publikationen: gem. mit Amália Kerekes: *Brettlművészet és népművelés. A tömegkultúra értelmezései a budapesti tárcairodalomban [Brettlkunst und Volksbildung. Feuilletonistische Deutungen der Budapester Massenkultur im Ersten Weltkrieg]* (2015); *Kulturpolitischer Raum und Frauenrollen: Die Ausstattungspantomimen des Zirkus Busch in Breslau und Wien in den 1910–30er Jahren* (2016).

Benedek Tóth

Universitätsassistent am Lehrstuhl für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Szeged; 2013 Promotion in Medientheorie / Medienphilosophie an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest; seit 2014 medienhistorisches Forschungsprojekt *Feuilleton im 19. Jahrhundert* (gefördert von der Medienwissenschaftlichen Forschungsgruppe des Forschungszentrums für Geisteswissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften); jüngste Veröffentlichung: *Médiumok és valóságaik: egy rendszerelvű médiaelmélet vázlata* [Die Medien und ihre Wirklichkeiten. Entwurf zu einer systemtheoretischen Medientheorie] (2014).



Österreich-Studien Szeged

Band 1:

Österreichische Identität und Kultur

Herausgegeben von Károly Csúri und Markus Kóth

ISBN 978-3-7069-0465-0

Band 2:

„Ihr Worte“

Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann

Herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0468-1

Band 3:

Kulturtransfer – Kulturelle Identität.

Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde

Herausgegeben von Károly Csúri, Zoltán Fónagy und Volker Munz

ISBN 978-3-7069-0510-7

Band 4:

Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann.

Einzelinterpretationen

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0511-4

Band 5:

Edit Kovács: Richter und Zeuge.

Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa

ISBN 978-3-7069-0482-7

Band 6:

„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“

Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard

Herausgegeben von Attila Bombitz und Martin Huber

ISBN 978-3-7069-0552-7

£ 29,90

23 BIEI

Band 7:

Wege in die Seele.

Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler

Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri

ISBN 978-3-7069-0775-2

Band 8:

Bis zum Ende der Welt.

Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0825-2

Band 9:

Csilla Mihály: *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater.*
Zur Erklärungsfunktion der Wiederholungsstrukturen im mittleren Werk

ISBN 978-3-7069-0839-9

Band 10:

Károly Csúri: *Poetische Konstruktionen.*

Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne

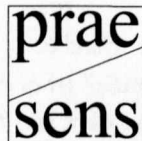
ISBN 978-3-7069-0887-0

Band 11:

Szilvia Ritz: *Die wachsenden Ringe des Lebens.*

Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur

ISBN 978-3-7069-0920-4



Wien feierte 2015 den „schönsten Boulevard der Welt“. Im Rahmen des Jubiläums der Wiener Ringstraße wurden Ausstellungen eröffnet und kunstvoll gestaltete Ausstellungskataloge veröffentlicht, die die Geschichte der Ringstraße aus den verschiedensten Blickwinkeln erfassen. Zu diesen Neuzugängen trägt der vorliegende Band mit seiner besonderen Perspektive auf das Thema das Seine bei. Das Jubiläum bietet einen ausgezeichneten Anlass, die ehemaligen k. u. k. Städte Budapest und Szeged in Augenschein zu nehmen und ihre historische, künstlerische und literarische Topographie mit dem Blick auf die Kaiserstadt zusammenzuführen. Während Budapests Ringstraßen und Boulevards eine Kombination aus ‚spontaner Entwicklung‘ des 18. und 19. Jahrhunderts und bewusster Stadtgestaltung zwischen 1872 und 1906 sind, handelt es sich bei der Ringstraßenarchitektur von Szeged um das Ergebnis eines Großbauprojektes nach der Überflutungskatastrophe von 1879. Was die drei ‚Metropolen‘ verbindet, sind zeitlich parallel verlaufende urbanistische Großprojekte, die den Charakter der jeweiligen Städte grundlegend veränderten. Was sie trennt, sind die zahlreichen Unterschiede, die sich aus lokalen Besonderheiten ergeben. Die Stadtkarten lassen sich aufeinander projizieren, wodurch sich die Ansichten einerseits ergänzen bzw. einander beleuchten. Andererseits stellen sie befremdendes Doppelgängertum her. Der auf Wien und seine k. u. k. monarchischen ‚Doppelungen‘ geworfene Blick beschränkt sich dabei gar nicht erst auf die Anfänge. So wie das Jubiläumsjahr der Wiener Ringstraße auch von der Gegenwart gehandelt hat, ermitteln die Autorinnen und Autoren des Bandes Konjunktive der Vergangenheit und Alternativen der Zukunft.

OK 8610

isbn 978-3-7069-0923-5



www.praesens.at